# Estructura del Texto Artístico

Yuri M. Lotman

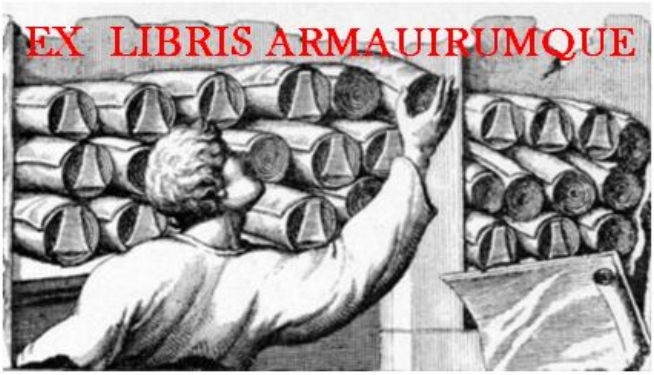
**Publicado en Moscú en 1970,** Estructura del texto artístico **ha conocido ya la traducción a las principales lenguas de cultura y una gran repercusión mundial. Su autor, el profesor Yuri M. Lotman, de la Universidad de Tartu (República de Estonia), expone el complejo conjunto de ese fenómeno denominado** hecho literario **de una forma a la vez rigurosa y asequible. Con lenguaje claro y tratamiento sistemático, analiza, desde una perspectiva postestructuralista, el arte como lenguaje, la interrelación texto/estructura extratextual, la dicotomía forma/contenido, la sintagmática de la unidad léxico/semántica, etc., para llegar finalmente a establecer las posibilidades de determinación del** valor estético. **Logra así una obra indispensable no sólo para el estudio de la metodología de la literatura, sino de utilidad muy concreta para todos aquellos que deseen acceder a lecturas más completas y profundas del texto artístico.**

Título original:
*Struktura judozhestvennogo teksta*

Editado por la Editorial Iskusstvo,
Moscú, 1970.

Traducción:
Victoriano Imbert

*2.ª edición. Abril, 1982*




© Agencia de la U.R.S.S. para Derechos de Autor
Bronaia 6-a, Moscú.
© *Ediciones Istmo* para España y todos los países de lengua castellana;
calle General Pardiñas, 26, Madrid-1.
I.S.B.N.: 84-7090-088-9

Depósito legal: M. 12.467-1982

Impreso en España por MUSIGRAF ARABI
Hermanos del Hoyo, s/n.
Torrejón de Ardoz (Madrid)
Printed in Spain.

# INDICE


*Págs.*

INTRODUCCIÓN ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 9

1. EL ARTE COMO LENGUAJE ... ... ... ... ... ... ... ... ... 17
El arte entre otros sistemas semiológicos ... 23
El concepto del lenguaje del arte literario ... 32
Sobre la pluralidad de los códigos artísticos. 37
La magnitud de la entropía de los lenguajes artísticos del autor y del lector ... ... ... ... 39

2. EL PROBLEMA DEL SIGNIFICADO EN EL TEXTO ARTÍSTICO ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 47

3. EL CONCEPTO DE TEXTO ... ... ... ... ... ... ... ... ... 69
Textos y estructuras extratextuales ... ... ... ... 69
Concepto de texto ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 71
1. Expresión ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 71
2. Delimitación ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 71
3. Carácter estructural ... ... ... ... ... ... ... 73
La jerarquicidad del concepto de texto ... ... 73
El signo figurativo verbal (la imagen) ... ... ... 76

4. TEXTO Y SISTEMA ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 79
Lo sistemático y lo extrasistemático en el texto artístico ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 79
La multiplicidad de planos del texto artístico. 82
El principio de conmutación estructural en la construcción del texto artístico ... ... ... ... 95
El «ruido» y la información artística ... ... ... 101

5. LOS PRINCIPIOS CONSTRUCTIVOS DEL TEXTO ... ... 105
El eje paradigmático de significados ... ... ... 107
El eje sintagmático en la estructura del texto artístico ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 113
El mecanismo del análisis semántico intratextual ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 122

6. ELEMENTOS Y NIVELES DE LA PARADIGMÁTICA DEL TEXTO ARTÍSTICO ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 123
Poesía y prosa ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 123

Págs.

El principio de repetición ... ... ... ... ... ... ... 135
La repetición a nivel fonológico ... ... ... ... ... 138
Repeticiones rítmicas ... ... ... ... ... ... ... ... 145
Repetición y sentido ... ... ... ... ... ... ... ... ... 152
Principios de segmentación del verso ... ... ... 173
El problema del nivel métrico de la estructura del verso ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 196
Repeticiones gramaticales en el texto poético. 199
Propiedades estructurales del verso a nivel léxico-semántico ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 208
El verso como unidad melódica ... ... ... ... ... 224
El verso como unidad semántica ... ... ... ... 233
Repeticiones superiores al verso ... ... ... ... 236
La energía del verso ... ... ... ... ... ... ... ... ... 239

7. El eje sintagmático de la estructura ... ... ... 249
Secuencias fonológicas en el verso ... ... ... ... 250
Sintagmática de las unidades léxico-semánticas. 255

8. Composición de la obra artística verbal ... ... 261
Marco ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 261
El problema del espacio artístico ... ... ... ... 270
El problema del argumento ... ... ... ... ... ... 283
El concepto del personaje ... ... ... ... ... ... 292
Sobre la especificidad del mundo artístico ... 298
Personaje y carácter ... ... ... ... ... ... ... ... 306
El concepto cinematográfico del plano y el texto literario ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 316
Punto de vista del texto ... ... ... ... ... ... ... 320

9. Texto y estructuras extratextuales ... ... ... 343
Tipología de los textos y tipología de las relaciones extratextuales ... ... ... ... ... ... ... ... 345

Conclusión ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 359

El arte ha acompañado a la humanidad a lo largo de toda la existencia históricamente establecida de ésta. Ocupado en la producción, entregado a la lucha por la conservación de la vida, desprovisto casi siempre de lo estrictamente necesario, el hombre encuentra invariablemente tiempo para dedicarse a la actividad artística, siente su necesidad. En diversas etapas de la historia se alzaron periódicamente voces acerca de la inutilidad e incluso del daño causado por el arte. Procedían tanto de la primitiva Iglesia medieval que luchaba contra el folklore pagano, contra las tradiciones del arte antiguo, como de los iconoclastas que se alzaban contra la Iglesia, así como de las filas de otros muchos movimientos sociales de diversas épocas. A veces, la lucha contra determinados aspectos de la creación artística o contra el arte en general se desarrollaba ampliamente y se apoyaba en poderosas instituciones políticas. Sin embargo, todas las victorias obtenidas en esta lucha se revelaban como quiméricas: el arte resucitaba invariablemente, sobreviviendo a sus perseguidores. Esta constancia, si nos paramos a pensar, es capaz de despertar el asombro, puesto que las concepciones estéticas existentes explican, cada una a su manera, en qué consiste la necesidad del arte. Dado que no forma parte de la producción, su existencia no está determinada por la exigencia del hombre de renovar ininterrumpidamente los medios de satisfacción de las necesidades materiales.

En el proceso de desarrollo histórico toda sociedad elabora determinadas formas de organización socio-política inherente a ella. Y si para nosotros está clara su inevitabilidad histórica, y si podemos explicar por qué no podría existir una sociedad sin una forma de organización interna, nos es considerablemente más difícil explicar la imposibilidad de que exista una sociedad sin arte. Habitualmente la explicación se sustituye por una referencia, por una indicación al hecho de que la historia de la humanidad no conoce (o conoce únicamente como raras anomalías, como datos de una especie de teratología social que, por su propio carácter excepcional, confirma la norma general) sociedades que no ten-

gan su arte. Aquí es preciso tener en cuenta lo que distingue en este sentido al arte de otras formas de estructuras ideológicas. Al organizar la sociedad, las estructuras engloban a todos sus miembros: todo ser humano, por el propio hecho de pertenecer a una colectividad histórica, se ve ante la cruel necesidad de pasar a formar parte de un determinado grupo, quedando incluido en uno de los subconjuntos existentes del conjunto social dado. Así, por ejemplo, un hombre de la Francia prerrevolucionaria del siglo XVIII, para adquirir personalidad política, podía pertenecer a uno de los tres estados, pero no podía no pertenecer a ninguno. Pero la sociedad, aun imponiendo a veces severas limitaciones al arte, no plantea a sus miembros la exigencia perentoria de dedicarse a una actividad artística. El ritual es obligatorio; el coro, voluntario. Profesar una determinada religión, ser ateo, formar parte de una organización política, pertenecer a un determinado grupo jurídico: toda sociedad presenta a sus miembros una lista obligatoria de rasgos similares.

Producir o consumir valores artísticos es siempre un rasgo facultativo. «Este hombre no cree en nada» y «A este hombre no le gusta el cine (la poesía, el ballet)»: es evidente que se trata de infracciones de normas sociales de diferente obligatoriedad. Si en la Alemania nazi la indiferencia hacia el arte oficial se consideraba como una prueba de deslealtad, está claro que en modo alguno se trataba de las normas sobre las relaciones del hombre con el arte.

Y, sin embargo, a pesar de no ser imprescindible ni desde el punto de vista de las necesidades vitales inmediatas, ni desde el punto de vista de las relaciones sociales obligatorias, el arte prueba en todo el transcurso de su historia su necesidad esencial.

Hace tiempo que se ha indicado que la necesidad del arte es afín a la necesidad del conocimiento y que el arte es una forma de conocimiento de la vida, de la lucha del hombre por la verdad que le es necesaria. Sin embargo, una interpretación lineal de esta tesis puede suscitar una serie de dificultades. Si entendemos por conocimiento buscado unas proposiciones lógicas del mismo tipo que las investigaciones científicas, en este caso tendremos que aceptar que la humanidad dispone de medios más directos para obtenerlas que el arte. Y si nos atenemos a este punto de vista, deberemos admitir que el arte proporciona un conocimiento de un tipo inferior. Como es sabido, Hegel escribió al respecto con toda claridad: «Debido a su forma, el arte está limitado asimismo por un determinado contenido. Tan sólo una esfera determinada y un grado determinado de verdad son susceptibles de realizarse en forma de obra de arte». De esta tesis se infiere inevitablemente

que el espíritu de la cultura contemporánea «se ha elevado, al parecer, por encima de ese grado en el que el arte representa la forma superior de la toma de conciencia del absoluto. El peculiar carácter de la creación artística y de sus obras ya no proporcionan una satisfacción completa a nuestra necesidad superior» [1].

A pesar de que esta tesis de Hegel ha sido criticada reiteradamente, por ejemplo por Belinski, se inserta de un modo tan orgánico en la interpretación, descrita anteriormente, de los fines del arte, que vuelve a surgir una y otra vez en la historia de la cultura. Sus manifestaciones son múltiples: desde las discusiones, que resurgen periódicamente, sobre la inutilidad o el carácter caduco del arte hasta el convencimiento de que el crítico, el estudioso o cualquier otra persona portadora de un pensamiento lógico-teórico o con pretensiones de tal, tiene, por ello mismo, derecho a enseñar e instruir al escritor.

Esta misma idea se manifiesta en los aspectos débiles de la metodología escolar del estudio de la literatura que inculca insistentemente a los alumnos que unas líneas de conclusiones lógicas (supongamos, meditadas y serias) constituyen la esencia de la obra de arte, mientras que el resto no es más que «peculiaridades artísticas» secundarias.

De este modo, las concepciones de la cultura existentes nos explican la necesidad de existencia de la producción y de las formas de su organización, la necesidad de la ciencia. En cuanto al arte, puede parecer un elemento facultativo de la cultura. Podemos determinar qué influencia ejerce sobre él la estructura no artística de la realidad. Sin embargo, si la cuestión «¿Por qué es imposible una sociedad sin arte?» queda abierta, y la realidad de los hechos históricos nos obliga a plantearla una y otra vez, se impone inevitablemente la conclusión de que las concepciones sobre la cultura de la humanidad son insuficientes.

Sabemos que la historia de la humanidad no habría podido configurarse sin producción, conflictos sociales, lucha de opiniones políticas, sin mitología, religión, ateísmo, logros de la ciencia. ¿Podría haberse constituido sin el arte? ¿Le corresponde al arte desempeñar un papel secundario de instrumento auxiliar al que recurren (pero pueden no recurrir) necesidades más substanciales del espíritu humano? Encontramos en Pushkin la siguiente observación: «En una de las comedias de Shakespeare la campesina Audrey pregunta: "¿Qué es poesía? ¿Es una cosa de *verdad?*"» [2]. ¿Es efectivamente la poesía «una cosa de verdad» o, en palabras de Derzhavin, es

[1] HEGEL, *Sočinenija* [*Obras*], Moscú, 1938, t. XII, p. 10.

[2] A. S. PUSHKIN, *Polnoje sobranije sočinenij* [*Obras completas*], Moscú-Leningrado, 1949, t. XII, p. 178.

amable,
agradable, dulce, provechosa,
como en verano una buena limonada?

Por desgracia, una respuesta puramente emocional, basada en el amor al arte, en la costumbre a las impresiones estéticas diarias, no será convincente de un modo definitivo. Con demasiada frecuencia la ciencia se ve obligada a rechazar convicciones, cuya habitualidad y evidencia cotidiana constituyen la esencia misma de nuestra experiencia diaria. Con qué facilidad un científico, cuya experiencia se limitara a una cultura europea, podría demostrar que la música del Extremo Oriente no puede existir o no es música. Es posible, claro es, y el razonamiento inverso. La habitualidad o «naturalidad» de una idea no supone la prueba de su carácter verdadero.

El problema de la necesidad del arte no constituye el objeto de este libro y no puede estudiarse aquí bajo todos los aspectos. Será oportuno detenerse en él únicamente en la medida en que aparece relacionado con la organización interna del texto artístico y con su funcionamiento social.

La vida de todo ser representa una compleja interacción con el medio que le rodea. Un organismo incapaz de reaccionar ante las influencias externas y adaptarse a ellas perecería inevitablemente. Se puede representar la interacción con el medio externo como la obtención y el desciframiento de una cierta información. El hombre se ve inevitablemente inserto en un proceso intenso: está rodeado de torrentes de información, la vida le envía sus señales. Pero estas señales no serán oídas, la información no será comprendida y se perderán grandes posibilidades en la lucha por la supervivencia, si la humanidad no logra satisfacer las crecientes exigencias de descifrar estos torrentes de señales y convertirlos en signos capaces de establecer una comunicación en la sociedad humana. Además, se revela necesario no sólo aumentar el número de diferentes mensajes en los lenguajes ya existentes (naturales, de las diversas ciencias), sino también aumentar constantemente el número de lenguas a las que poder traducir los torrentes de información circundante y ponerlos al alcance de todos. La humanidad precisa un mecanismo especial generador de «lenguajes» siempre nuevos que puedan satisfacer su necesidad de conocimientos. No se trata sólo de que la creación de una jerarquía de lenguajes se revela como un procedimiento más compacto de conservar la información sino que el aumento infinito de mensajes es un solo lenguaje.

Determinados tipos de información pueden conservar-

se y transmitirse únicamente mediante lenguajes especialmente organizados: así las informaciones química o algebraica exigen sus propios lenguajes especialmente adaptados a un tipo dado de modelización y comunicación.

El arte representa un generador magníficamente organizado de lenguajes de un tipo particular, los cuales prestan a la humanidad un servicio insustituible al abarcar uno de los aspectos más complejos y aún no del todo aclarados del conocimiento humano.

La idea de que el mundo que rodea al hombre habla muchas lenguas y que es propio de la sabiduría aprender a comprenderlas no es nueva. Así Baratinski relacionaba insistentemente la comprensión de la naturaleza con el dominio de su peculiar lenguaje y empleaba para caracterizar este conocimiento verbos de comunicación lingüística («decía», «hablaba»):

Respiraba una sola vida con la naturaleza:
*Entendía* los balbuceos del arroyo,
Y *comprendía* el hablar de las hojas de los árboles,
Y sentía el crecer de la hierba;
El *libro* de las estrellas estaba claro para él,
Y *conversaba* con él la ola del mar.

La incomprensión es olvido o desconocimiento del lenguaje:

...El templo se hundió,
Pero de sus ruinas el descendiente
*No supo descifrar el lenguaje.*

Aún es mayor el interés que ofrecen los *Versos escritos de noche durante el insomnio*, de Pushkin. Habla en ellos el poeta de la vida oscura y vana que le cerca y le exige que la descifren:

Quiero comprenderte,
Busco en ti sentido...

Esta poesía no se publicó en vida del poeta. Zhukovski la incluyó en 1841 en la edición póstuma de las *Obras* de Pushkin, sustituyendo el último verso por:

Aprendo tu oscuro lenguaje...

Ignoramos las consideraciones que le llevaron a efectuar este cambio, y en las modernas ediciones este verso, que no aparece en los autógrafos de Pushkin, se elimina. Sin embargo, cuesta admitir que Zhukovski, al no existir razones externas de censura, sustituyera el verso de Pushkin por uno propio «evidentemente, para mejorar

la rima» (opinión de los comentaristas de la edición académica). Es muy posible que Zhukovski, interlocutor permanente de Pushkin en los años 1830, tuviera serias razones, que nosotros desconocemos, para cambiar este verso, sin tener en cuenta un autógrafo que él conocía perfectamente. Pero lo importante para nosotros es otra cosa: fuese de Pushkin o de Zhukovski el cambio, para él los versos:

Busco en ti sentido...

y

*Aprendo* tu oscuro *lenguaje*...

eran semánticamente equivalentes: comprender la vida significaba aprender su oscuro lenguaje. Y en éstos, así como en otros muchos casos, no se trata de metáforas poéticas, sino de la profunda comprensión del proceso de adquisición de la verdad y, más ampliamente, de la vida.

Para el clasicismo la poesía era el lenguaje de los dioses; para el romanticismo, el lenguaje del corazón. La época del realismo modifica esta metáfora, pero conserva su carácter: el arte es el lenguaje de la vida, con su ayuda la realidad habla de sí misma.

La idea de un mundo mudo que en la poesía cobra su voz se encuentra bajo diversas formas en muchos poetas. Sin poesía

la calle, sin lengua, se retuerce:
no tiene con qué gritar y hablar.

(MAYAKOVSKI)

La insistencia con que se compara el arte con el lenguaje, con la voz, el habla, prueba que sus vínculos con el proceso de comunicaciones sociales constituyen —conscientemente o no— el fundamento mismo del concepto de actividad artística.

Pero si el arte es un medio peculiar de comunicación, un lenguaje organizado de un modo peculiar (dando al concepto de lenguaje el amplio contenido que se le confiere en semiología: «cualquier sistema organizado que sirve de medio de comunicación y que emplea signos»), entonces las obras de arte —es decir, los mensajes en este lenguaje— pueden examinarse en calidad de textos.

Partiendo de este punto de vista se puede formular la tarea que se plantea este libro.

Al crear y percibir las obras de arte, el hombre transmite, recibe y conserva una información *artística* de un tipo particular, la cual no se puede separar de las particularidades estructurales de los textos artísticos en

la misma medida en que el pensamiento no se puede separar de la estructura material del cerebro. Ofrecer un esbozo general de la estructura del lenguaje artístico y de su relación con la estructura del texto artístico, de sus semejanzas y diferencias respecto a categorías lingüísticas análogas, es decir, explicar cómo un texto artístico se convierte en portador de un determinado pensamiento, de una idea, cómo la estructura del texto se relaciona con la estructura de esta idea: tal es el objetivo general hacia el cual el autor espera avanzar aunque sólo sea unos pasos.

# EL ARTE COMO LENGUAJE

El arte es uno de los medios de comunicación. Evidentemente, realiza una conexión entre el emisor y el receptor (el hecho de que en determinados casos ambos puedan coincidir en una misma persona no cambia nada, del mismo modo que un hombre que habla solo une en sí al locutor y al auditor) [1]. ¿Nos autoriza esto a definir el arte como un lenguaje organizado de un modo particular?

Todo sistema que sirve a los fines de comunicación entre dos o numerosos individuos puede definirse como lenguaje (como ya hemos señalado, en el caso de autocomunicación se sobreentiende que un individuo se presenta como dos). La frecuente indicación de que el lenguaje presupone una comunicación *en una sociedad humana* no es, en rigor, obligatoria, puesto que, por un lado, la comunicación lingüística entre el hombre y la máquina y la de las máquinas entre sí no es en la actualidad un problema teórico, sino una realidad técnica [2]. Por otro lado, la existencia de determinadas comunicaciones lingüísticas en el mundo animal está fuera de dudas. Por el contrario, los sistemas de comunicación *en el interior* del individuo (por ejemplo, los mecanismos de regulación bioquímica o de señales transmitidas por la red de nervios del organismo) no representan lenguajes [3].

[1] Véase la clasificación de los diferentes tipos de texto en función de la correlación entre el transmisor y el receptor en el artículo de A. M. PIATIGORSKIJ «Algunas observaciones generales respecto al examen del texto como variante de señal» en *Strukturno-tipologičeskije issledovanija* [*Investigaciones estructurales tipológicas*], Moscú, 1962.

[2] W. BUCHOLTZ, en el artículo «La elección del lenguaje de órdenes» muestra que «el sistema de órdenes es un lenguaje intermedio entre el lenguaje del programador y el lenguaje de los tiempos elementales de control dentro de la máquina» *(Kibernetičeskij sbornik* [*Colección cibernética*], 2, col. de traducciones, Moscú, 1961, p. 235).

[3] Al parecer, esto puede relacionarse también con el hecho de que en los animales inferiores, con una individualidad colectiva de la especie definida de un modo mucho más claro, la conexión extralingüística de señales del tipo de impulsos en el interior del organismo, que sirve para relacionar a los individuos aislados, ocupa un lugar considerable. A medida que la individualidad coincide con cada organismo aislado, aumenta el papel que desempeñan las señales, aunque, al parecer, las comunicaciones primarias nunca se extinguen del todo, por ejemplo, en forma de la parapsicología en los hombres.

En este sentido, podemos hablar de lenguas no sólo al referirnos al ruso, al francés, al hindi o a otros, no sólo a los sistemas artificialmente creados por diversas ciencias, sistemas creados para la descripción de determinados grupos de fenómenos (los denominan lenguajes «artificiales» o metalenguajes de las ciencias dadas), sino también al referirnos a las costumbres, rituales, comercio, ideas religiosas. En este mismo sentido, puede hablarse del «lenguaje» del teatro, del cine, de la pintura, de la música, del arte en general como de un lenguaje organizado de modo particular.

Sin embargo, al definir el arte como lenguaje, expresamos con ello unos juicios determinados acerca de su organización. Todo lenguaje utiliza unos signos que constituyen su «vocabulario» (a veces se le denomina «alfabeto»; para una teoría general de los sistemas de signos estos conceptos son equivalentes), todo lenguaje posee unas reglas determinadas de combinación de estos signos, todo lenguaje representa una estructura determinada, y esta estructura posee su propia jerarquización.

Este planteamiento del problema permite abordar el arte desde dos puntos de vista diferentes:

*Primero,* destacar en el arte aquello que los emparenta con todo otro lenguaje e intentar describir estos aspectos en los términos generales de la teoría de los sistemas de signos.

*Segundo,* y basándose en la primera descripción, destacar en el arte aquello que le es propio como lenguaje *particular* y le distingue de otros sistemas de este tipo.

Puesto que en adelante utilizaremos el concepto de «lenguaje» en ese significado específico que se le da en los trabajos de semiología y que difiere sustancialmente del empleo habitual, definiremos el contenido de este término. Entenderemos por lenguaje cualquier sistema de comunicación que emplea signos ordenados de un modo particular. Vistos de esta manera los lenguajes se distinguirán:

*primero,* de los sistemas que no sirven como medios de comunicación;

*segundo,* de los sistemas que sirven como medios de comunicación, pero que no utilizan signos;

*tercero,* de los sistemas que sirven como medios de comunicación, pero que no emplean en absoluto o casi no emplean signos ordenados.

La primera oposición permite separar los lenguajes de aquellas formas de la actividad humana que no están relacionadas de un modo directo y por su finalidad con el almacenamiento y transmisión de información. La segunda permite introducir la siguiente distinción: la comunicación semiológica tiene lugar principalmente entre individuos; la no semiológica, entre sistemas en el interior del organismo. Sin embargo, sería, al parecer, más

correcto interpretar esta oposición como antítesis de las comunicaciones al nivel del primero y del segundo sistemas de señales, dado que, por un lado, son posibles relaciones extrasemiológicas entre organismos (particularmente considerables en los animales inferiores, pero se conservan en el hombre en forma de los fenómenos que estudia la telepatía), y por otro, es posible la comunicación semiológica en el interior del organismo. Nos referimos no sólo a la autoorganización por parte del hombre de su mente mediante determinados sistemas semiológicos, sino también a aquellos casos en que los signos irrumpen en la esfera de la señalización primaria (el hombre que «conjura» con palabras un dolor de muelas; que actúa sobre sí mismo con palabras para soportar un sufrimiento o una tortura física).

Si aceptamos con estas restricciones la tesis de que el lenguaje es una forma de comunicación entre dos individuos, deberemos hacer algunas precisiones. Será más cómodo sustituir el concepto de «individuo» por los de «transmisor del mensaje» (remitente) y «receptor del mensaje» (destinatario). Esto nos permitirá introducir en el esquema aquellos casos en que el lenguaje no une a dos individuos, sino a dos mecanismos transmisores (receptores), por ejemplo, un aparato telegráfico y el dispositivo de grabación automática conectado a aquél. Pero hay algo más importante: no son raros los casos en que un mismo individuo se presenta como remitente y como destinatario de un mensaje (notas «para no olvidar», diarios, agendas). En este caso la información no se trasmite en el espacio, sino en el tiempo, y sirve como medio de autoorganización de la persona. Podría considerarse este caso como un detalle poco importante dentro de la masa general de comunicaciones sociales, de no ser por una objeción: se puede considerar como individuo a una sola persona, en tal caso, el esquema de mensaje $A \rightarrow B$ (del remitente al destinatario) prevalecerá evidentemente sobre el esquema $A \rightarrow A$ (el propio remitente es destinatario, pero en otra unidad de tiempo). Sin embargo, basta con sustituir $A$ por el concepto, por ejemplo, de «cultura nacional» para que el esquema de comunicación $A \rightarrow A$ adquiera por lo menos el valor equivalente a $A \rightarrow B$ (en una serie de tipos culturales será dominante). Pero demos el siguiente paso: sustituyamos $A$ por la humanidad en su totalidad. En este caso la autocomunicación se convertirá (al menos dentro de los límites de la experiencia histórica real) en el único esquema de comunicación.

La tercera oposición separará los lenguajes de aquellos sistemas intermedios de los que se ocupa esencialmente la paralingüística (mímica, gestos, etc.).

Si entendemos por lenguaje lo indicado anteriormente, este concepto incluirá:

*a)* las lenguas naturales (por ejemplo, el ruso, el francés, el estonio, el checo);

*b)* los lenguajes artificiales: los lenguajes de la ciencia (metalenguajes de las descripciones científicas), los lenguajes de las señales convencionales (por ejemplo, de las señales de carretera), etc.

*c)* los lenguajes secundarios de comunicación (sistemas de modelización secundaria), es decir, estructuras de comunicación que se superponen sobre el nivel lingüístico natural (mito, religión). *El arte es un sistema de modelización secundario.* No se debe entender «secundario con respecto a la lengua» únicamente, sino «que se sirve de la lengua natural como material». Si el término tuviese este contenido sería ilegítima la inclusión en él de las artes no verbales (pintura, música y otras). Sin embargo, la relación es aquí más compleja: la lengua natural es no sólo uno de los más antiguos, sino también el más poderoso sistema de comunicaciones en la colectividad humana. Por su propia estructura influye vigorosamente en la mente de los hombres y en muchos aspectos de la vida social. Los sistemas modelizadores secundarios (al igual que todos los sistemas semiológicos) se construyen *a modo de lengua.* Esto no significa que reproduzcan *todos* los aspectos de las lenguas naturales. Así, por ejemplo, la música difiere radicalmente de las lenguas naturales por la ausencia de conexiones semánticas obligatorias, aunque en la actualidad sea evidente la total regularidad de la descripción de un texto musical como una cierta estructura sintagmática (trabajos de M. M. Langleben y B. M. Gasparov). La puesta de manifiesto de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas en la pintura (trabajos de L. F. Zheguin, B. A. Uspenski), en el cine (artículos de S. Eisenstein, Yu. N. Tinianov, B. M. Eiejnbaum, Ch. Metz) permite ver en estas artes *objetos semiológicos:* sistemas construidos a modo de lenguas. Puesto que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística, todos los tipos de modelos superpuestos sobre la conciencia, incluido el arte, pueden definirse como sistemas modelizadores secundarios.

Así, el arte puede describirse como un lenguaje secundario, y la obra de arte como un texto en este lenguaje.

Una parte considerable de este libro que ofrecemos a la atención del lector estará dedicada a demostrar y explicar esta tesis. Ahora nos limitaremos a traer unas citas que destacan el carácter indivisible de la idea poética respecto a la estructura peculiar del texto que le corresponde, respecto al lenguaje peculiar del arte. He aquí una anotación de A. Blok (julio de 1917): «Es falso que las ideas se repitan. Toda idea es nueva, puesto que lo nuevo la rodea y le da forma. "Para que, resu-

citado, no pueda levantarse" *(mía)*. "Que no pueda levantarse del ataúd" (Lermontov, lo he recordado ahora) son ideas totalmente distintas. Lo común en ellas es el "contenido", lo cual prueba una vez más que un contenido informe no existe por sí mismo, no posee peso propio» [4].

Al examinar la estructura de las naturalezas semiológicas, se puede hacer la siguiente observación: la complejidad de la estructura es directamente proporcional a la complejidad de la información transmitida. La complicación del carácter de la información conduce inevitablemente a una complicación del sistema semiológico empleado para su transmisión. Además, en un sistema semiológico correctamente construido (es decir, que alcance el objetivo para el cual ha sido creado) no puede haber una complejidad superflua, injustificada.

Si existen dos sistemas, *A* y *B*, y ambos transmiten íntegramente un cierto volumen único de información efectuando un gasto idéntico para superar el ruido en el canal de conexión, pero el sistema *A* es considerablemente más sencillo que el sistema *B*, no cabe la menor duda de que este último será desechado y olvidado [5].

El discurso poético representa una estructura de gran complejidad. Aparece como considerablemente más complicado respecto a la lengua natural. Y si el volumen de información contenido en el discurso poético (en verso o en prosa, en este caso no tiene importancia) y en el discurso usual fuese idéntico [6], el discurso poético perdería el derecho a existir y, sin lugar a dudas, desaparecería. Pero la cuestión se plantea de un modo muy diferente: la complicada estructura artística, creada con los materiales de la lengua, permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística. De aquí se infiere que una información dada (un contenido) no puede existir ni transmitirse al margen de una estructura dada. Si repetimos una poesía en términos del habla habitual, destruiremos su estructura y, por consiguiente, no llevaremos al receptor todo el volumen de información que contenía. Así, pues, el método de estudio por separado del «contenido» y de las «particularidades artísticas» tan arraigado en la práctica escolar, se basa en una incomprensión de los fundamentos del arte y es perjudicial, al inculcar al lector popular una idea falsa de la literatura como

[4] A. Blok, *Zapisnije knižki* [*Cuadernos de notas*], Moscú, 1965, p. 378.

[5] Al decir esto nos abstraemos del problema de la redundancia que, en las estructuras artísticas, se resuelve de un modo netamente específico.

[6] Supongamos que se comparan dos textos en el mismo idioma, compuestos de los mismos lexemas y de idénticas construcciones sintácticas, pero uno de ellos forma parte de una estructura artística y el otro no.

un procedimiento de exponer de un modo prolijo y embellecido lo mismo que se puede expresar de una manera sencilla y breve. Si se pudiera resumir en dos páginas el contenido de *Guerra y paz* o de *Eugenio Oneguin*, la conclusión lógica sería: no hay que leer obras largas, sino breves manuales. A esta conclusión empujan no los maestros malos a sus alumnos indolentes, sino todo el sistema de enseñanza escolar de la literatura, sistema que, a su vez, no hace sino reflejar de un modo simplificado y, por tanto, más neto, las tendencias que se hacen sentir en la ciencia de la literatura.

El pensamiento del escritor se realiza en una estructura artística determinada de la cual es inseparable. Decía L. N. Tolstoi acerca de la idea fundamental de *Ana Karenina:* «Si quisiera expresar en palabras todo lo que he querido decir con la novela, tendría que escribir desde un principio la novela que he escrito. Y si los críticos ya lo entienden y pueden expresar todo lo que he querido decir, les felicito <...> Y si los críticos miopes creen que yo pretendía describir únicamente lo que me gusta, de qué modo come Oblonski y cómo son los hombros de Karenina, se equivocan. En todo, en casi todo lo que yo he escrito, me ha guiado la necesidad de recoger las ideas encadenadas entre sí para expresarme; pero todo pensamiento expresado en palabras de un modo particular pierde su sentido, se degrada terriblemente si se lo toma aislado, fuera de la concatenación en que se encuentra». Tolstoi expresó de una manera extraordinariamente gráfica la idea de que el pensamiento artístico se realiza a través de la «concatenación» —la estructura— y no existe sin ésta, que la idea del artista se realiza en su modelo de la realidad. Continúa Tolstoi: «...hacen falta personas que demuestren lo absurdo que es buscar ideas aisladas en una obra de arte y dirijan constantemente a los lectores en el infinito laberinto de concatenaciones que constituyen la esencia del arte y en las leyes que forman la base de estas concatenaciones» [7].

La definición «la forma corresponde al contenido», justa en el sentido filosófico, no refleja, sin embargo, de un modo suficiente la relación entre estructura e idea. Ya Yu. N. Tinianov señaló la incomodidad que (en su aplicación al arte) suponía su carácter metafórico: «Forma+contenido=vaso+vino. Pero todas las analogías espaciales que se aplican al concepto de forma son importantes únicamente porque se fingen analogías: en realidad, en el concepto de forma se desliza invariablemente un rasgo estático estrechamente relacionado con

[7] L. N. Tolstoj, *Polnoje sobranije sočinenij v 90 tomach* [*Obras completas en 90 tomos*], t. 62, Moscú, 1953, pp. 269-270.

la espacialidad»[8]. Para tener una noción más gráfica de la relación entre idea y estructura lo más cómodo es imaginarse los vínculos existentes entre la vida y el complejo mecanismo biológico del tejido vivo. La vida, que constituye la propiedad más importante del organismo vivo, es inconcebible al margen de su estructura física, es una función de este sistema operante. El investigador de la literatura, que espera captar la idea desgajada del sistema modelizador del mundo del autor, de la estructura de la obra, recuerda al sabio idealista que se esfuerza por separar la vida de la estructura biológica concreta de la cual es función. La idea no está contenida en unas citas, incluso bien elegidas, sino que se expresa en toda la estructura artística. El investigador que ignora esto y que busca la idea en unas citas aisladas recuerda al hombre que, al enterarse que la casa obedece a un plano, empezara a derribar los muros para encontrar el lugar donde está escondido. El plano no está oculto en la pared, sino realizado en las proporciones del edificio. El plano es la idea del arquitecto; la estructura del edificio, su realización. El contenido conceptual de la obra es su estructura. La idea en el arte es siempre un modelo, pues recrea una imagen de la realidad. Por consiguiente, la idea es inconcebible al margen de la estructura artística. El dualismo de forma y contenido debe sustituirse por el concepto de la idea que se realiza en una estructura adecuada y que no existe al margen de esta estructura.

Una estructura modificada llevará al lector o al espectador una idea distinta. De aquí se deduce que un poema carece de «elementos formales» en el sentido que se confiere habitualmente a este concepto. Un texto artístico es un significado de compleja estructura. Todos sus elementos son elementos del significado.

## *El arte entre otros sistemas semiológicos*

El estudio del arte partiendo de las categorías de un sistema de comunicación permite plantear, y en parte resolver, una serie de problemas que habían quedado fuera del campo visual de la estética tradicional y de la teoría de la literatura.

La moderna teoría de los sistemas de signos posee una concepción suficientemente elaborada de la comunicación que permite esbozar los rasgos generales de la comunicación artística.

Todo acto de comunicación incluye un remitente y un destinatario de la información. Pero hay más: el hecho,

[8] JU. TINJANOV, *Problema stichotvornogo jazyka* [*El problema del lenguaje en verso*], Leningrado, 1924, p. 9.

que todos conocemos, de incomprensión prueba que no todo mensaje llega a entenderse. Para que el destinatario comprenda al remitente del mensaje es precisa la existencia de un intermediario común: el lenguaje. Si tomamos la suma de todos los posibles mensajes en una lengua, observaremos fácilmente que algunos elementos de estos mensajes se presentarán, en unas u otras relaciones, como recíprocamente equivalentes (así, por ejemplo, entre las variantes de un fonema, en un sentido; entre fonema y grafema, en otro, surgirá una relación de equivalencia). Es fácil observar que las diferencias aparecerán debido a la naturaleza de la materialización de un signo dado o de su elemento, mientras que las semejanzas surgirán como resultado de una posición similar en el sistema. Lo que de común tengan diferentes variantes recíprocamente equivalentes aparecerá como su invariante. De este modo, obtendremos dos aspectos distintos del sistema de comunicación: un flujo de mensajes aislados encarnados en una determinada sustancia material (gráfica, sonora, electromagnética en una conversación telefónica, en las señales telegráficas, etcétera) y un sistema abstracto de relaciones invariantes. Corresponde a F. de Saussure la distinción de estos principios y la definición del primero como «habla» *(parole)* y «lengua» *(langue)*. Es evidente que, puesto que las unidades lingüísticas se presentan como portadoras de determinados significados, el proceso de comprensión consiste en que un mensaje verbal determinado se identifica en la conciencia del receptor con su invariante lingüística. Algunos rasgos del texto verbal (aquellos que coinciden con los rasgos invariantes en el sistema de la lengua) se destacan como significativos, mientras que otros los descarta la conciencia del receptor como no esenciales. De este modo, la lengua se presenta como un código mediante el cual el receptor descifra el significado del mensaje que le interesa. En este sentido y admitiendo un cierto grado de inexactitud, se puede identificar la división del sistema en «habla» y «lengua», en la lingüística estructural, con «mensaje» y «código», en la teoría de la información [9]. Sin embargo, si concebimos la lengua como un sistema definido de elementos invariantes y de reglas de su combinación [10] aparecerá ante nosotros como justa la tesis presentada por R. Jakobson

[9] Cf. V. V. IVANOV, *Kod i soobščenije* [*Código y comunicación*], en *Bjulleten' ob'edinenija po problemam mašinnogo perevoda* [*Boletín de la asociación sobre problemas de traducción automática*], núm. 5, Moscú, 1957; G. GOLDMAN, *Teorija informacij* [*Teoría de la información*], trad. del inglés, Moscú, 1957.

[10] Cf.: «Puesto que el lenguaje se compone de reglas o normas, es, a diferencia del habla, un sistema o, mejor dicho, un conjunto de sistemas parciales» (N. S. TRUBECKOJ, *Osnovy fonologij* [*Principios de la fonología*], Moscú, 1960, p. 9). «Todo código representa un alfabeto y un sistema de limitaciones fijadas» (G. GOLDMAN, *op. cit.*, p. 30).

y otros investigadores de que en el proceso de transmisión de la información se emplean de hecho no uno, sino dos códigos: uno que codifica y otro que decodifica el mensaje. Este sentido tiene la distinción entre las reglas del que habla y las reglas del que escucha. La diferencia entre unas y otras se hizo evidente en cuanto surgió el problema de la generación artificial (síntesis) y decodificación (análisis) del texto de una lengua natural mediante ordenadores.

Todos estos problemas están directamente relacionados con la definición del arte como sistema de comunicación.

La primera consecuencia de que el arte es uno de los medios de comunicación de masas es la afirmación: para poder entender la información transmitida por los medios del arte es preciso dominar su lenguaje. Procedamos a otra digresión necesaria. Imaginémonos un cierto lenguaje. Por ejemplo, el lenguaje de los símbolos químicos. Si hacemos una lista de todos los signos gráficos empleados, comprobaremos fácilmente que se dividen en dos grupos: uno —las letras del alfabeto latino— designa los elementos químicos; el otro (signos de igualdad, de adición, coeficientes en cifras) señalará los procedimientos de su combinación. Si anotamos todos los símbolos-letras obtendremos un conjunto de nombres del lenguaje químico que en su totalidad designarán la suma de elementos químicos conocidos hasta el momento.

Supongamos ahora que segmentamos todo el espacio designado en determinados grupos. Por ejemplo, describimos todo el conjunto del contenido mediante un lenguaje que posea únicamente dos nombres: metales y metaloides, o introduciremos otros sistemas de anotación hasta que lleguemos a la segmentación en elementos y su designación mediante letras aisladas. Es evidente que cada uno de los sistemas de anotación reflejará una determinada concepción científica de clasificación de lo que se designa. De este modo, todo sistema de lenguaje químico es, al mismo tiempo, un modelo de una determinada realidad química. Hemos llegado a una conclusión esencial: todo lenguaje es un sistema no sólo de comunicación, sino también de modelización, o más exactamente, ambas funciones se hallan indisolublemente ligadas.

Esto es asimismo válido para las lenguas naturales. Si en el ruso antiguo (siglo XII) «čest'» [honor] y «slava» [gloria] eran antónimos, y en el moderno, sinónimos [11]; si en ruso antiguo «sinij» [azul] era a veces sinónimo

[11] Ju. Lotman, *Oppozicija «čest'-slava» v svetskich tekstach kijevskogo perioda* [*La oposición «honor-gloria» en los textos laicos de la época de Kiev*], en *Trudy po znakovym sistemam* [*Trabajos sobre sistemas de signos*], III, Tartu, 1967.

de «čornyj» [negro], a veces de «bagrovo-krasnij» [azul púrpura], «seryj» [gris] significa nuestro «goluboj» [azul claro] (en el sentido del color de los ojos), mientras que «goluboj» equivale a nuestro «seryj» (para referirse al pelaje de los animales o al plumaje de los pájaros) [12]; si en los textos del siglo XII el cielo nunca se llama azul o celeste, mientras que el fondo dorado de los iconos expresaba, al parecer, el color del cielo de un modo verosímil para los espectadores de aquella época; si el antiguo eslavo «el que tiene los ojos azules, no será que le gusta el vino, que vigila donde hay banquetes» [13] debe traducirse por «¿Quién tiene los ojos purpúreos (inyectados de sangre) sino el borracho, el que busca donde hay banquetes?», es evidente que nos hallamos ante modelos distintos de espacio ético y de colores.

Pero, al mismo tiempo, es evidente que no sólo los «signos-nombres», sino también los «signos-cópulas» desempeñan un papel modelizador; reproducen la concepción de relaciones en el objeto designado.

Por consiguiente, todo sistema de comunicación puede desempeñar una función modelizadora y, a la inversa, todo sistema modelizador puede desempeñar un papel comunicativo. Desde luego, una u otra función puede expresarse de un modo más intenso o casi no percibirse en un determinado uso social. Pero potencialmente ambas funciones están presentes [14].

Esta circunstancia es extremadamente importante para el arte.

Si la obra de arte me comunica algo, si sirve a los fines de comunicación entre el remitente y el destinatario, en tal caso se puede destacar en ella:

*1)* la comunicación, lo que se me transmite;

*2)* el lenguaje, un determinado sistema abstracto, común para el transmisor y el receptor, que hace posible el acto mismo de la comunicación. Aunque, como veremos más adelante, la consideración aislada de cada uno de los aspectos indicados sea posible únicamente como abstracción científica, la oposición de estas dos facetas en la obra de arte se revela como imprescindible en una fase determinada de la investigación.

El lenguaje de la obra es algo dado que existe antes

[12] B. O. UNGEBAUN, *Les anciens russes vus par eux-mêmes*. Annali, sezione slava, VI, Napoli, 1963.

[13] Estas palabras, tomadas de las Pandectas de Antioch, según un manuscrito del siglo XI, las cita I. I. SREZNEVSKIJ en el t. III de *Materialy dlja slovarja drevnerusskogo yazyka* [*Materiales para un diccionario de la lengua rusa antigua*], San Petersburgo, 1903, p. 356 (citado según una edición fotocopiada de 1957).

[14] Para una exposición detallada de esta cuestión véase: A. A. ZALIZNJAK, V'AAČ. Vs. IVANOV, N. V. TOPOROV, *O vozmožnosti strukturno-tipologiceskogo izučenija nekotorych modelirujuščich semiotičeskich sistem* [*Sobre la posibilidad del estudio estructural tipológico de algunos sistemas semióticos modelizadores*], en *Strukturno-tipologičeskije issledovanija* [*Estudios tipológicos estructurales*], Moscú, 1962.

de que se cree un texto concreto y que es idéntico para ambos polos de la comunicación (más adelante introduciremos ciertos correctivos en esta tesis). El mensaje es la información que surge en un texto dado. Si tomamos un grupo grande de textos funcionalmente homogéneos y los examinamos como variantes de un cierto texto invariante, eliminando todo lo que en ellos se presenta como «no sistémico» bajo este aspecto, obtendremos una descripción estructural del lenguaje de este grupo de textos. Así, por ejemplo, está construida la clásica *Morfología del cuento*, de V. Ya. Propp, la cual ofrece un modelo de este género folklórico. Podemos estudiar todos los ballets posibles como un solo texto (del mismo modo que consideramos todas las ejecuciones de un ballet dado como variantes de un texto) y, tras describirlo, obtenemos el lenguaje del ballet, etc.

El arte es inseparable de la búsqueda de la verdad. No obstante, es preciso destacar que la «verdad del lenguaje» y la «verdad del mensaje» son conceptos esencialmente distintos. Para captar esta diferencia, imaginémonos, por un lado, enunciados acerca del carácter verdadero o falso de la solución de un problema determinado, acerca de la exactitud lógica de una afirmación determinada, y por otro, razonamientos acerca de la verdad de la geometría de Lobachevski o de la lógica cuadrivalente. Ante cualquier mensaje en ruso o en otra lengua natural se puede plantear la cuestión de si es verdadero o falso. Pero esta pregunta pierde totalmente el sentido si se aplica a una lengua en su conjunto. Por esta razón, las frecuentes reflexiones acerca del carácter inservible, insuficiente o incluso «vicioso» de determinados lenguajes artísticos (por ejemplo, del lenguaje del ballet, del de la música oriental, del de la pintura abstracta) contienen un error lógico que resulta de la confusión de conceptos. Sin embargo, antes de emitirse un juicio acerca de la verdad o falsedad, debe aclararse la cuestión de qué es lo que se valora, si el lenguaje o la comunicación. Y en consecuencia funcionarán diferentes criterios de valoración. La cultura está interesada en una especie de poliglotía. No es casual que el arte en su desarrollo deseche los mensajes caducos pero conserve con asombrosa perseverancia los lenguajes artísticos de épocas pasadas. Abundan en la historia del arte los «renacimientos» de los lenguajes del pasado que se perciben como innovadores.

La distinción de estos aspectos se revela como esencial para el teórico de la literatura (y en general para el teórico del arte). No se trata únicamente de una constante confusión entre la peculiaridad del lenguaje del texto artístico y su valor estético (con la afirmación permanente «lo incomprensible es malo»), sino también de la ausencia de una distinción consciente de la fina-

lidad de la investigación, de la renuncia a plantear el problema de qué es lo que se estudia: el lenguaje artístico general de la época (de una tendencia, de un escritor) o un mensaje determinado transmitido en este lenguaje.

En este último caso se presenta como más racional la descripción de los textos de masas, los «medios», los más estandarizados, en los cuales la norma general del lenguaje artístico se revela de un modo más preciso. La no distinción entre estos dos aspectos conduce a la confusión que la tradicional teoría literaria ya indicó en su tiempo y que intentó evitar a un nivel intuitivo al exigir que se distinguiera entre lo «general» y lo «individual» en la obra de arte. Entre los primeros intentos, muy lejos de la perfección, del estudio de la norma artística del arte de masas se puede citar, por ejemplo, la conocida monografía de V. V. Sipovski sobre la historia de la novela rusa. A principios de los años veinte la cuestión ya se había planteado con toda claridad. Así, V. M. Zhirmunski escribía que, en el estudio de la literatura de masas, «por la esencia misma del problema planteado es preciso hacer abstracción de lo individual y captar la difusión de una cierta tendencia general» [15]. Los trabajos de Shklovski y de Vinogradov plantearon con toda claridad este problema.

Sin embargo, una vez tomada conciencia de la diferencia entre estos aspectos, no se puede dejar de observar que la relación entre ellos en los mensajes artísticos y no artísticos es profundamente distinta, y el mismo hecho de identificación insistente de los problemas de la especificidad del lenguaje de un tipo de arte determinado con el valor de la información que transmite está tan difundido que no puede ser casual.

Toda lengua natural está compuesta de signos que se caracterizan por la existencia de un determinado contenido extralingüístico y de elementos sintagmáticos cuyo contenido no sólo reproduce las relaciones extralingüísticas, sino que además posee en una medida considerable un carácter formal inmanente. Es verdad que entre estos grupos de hechos lingüísticos existe una constante interpenetración por un lado, los elementos portadores de significado se convierten en auxiliares, por otro, los elementos auxiliares se semantizan constantemente (la interpretación del género gramatical como característica de contenido sexual, la categoría de lo animado, etcétera). Sin embargo, el proceso de difusión es tan imperceptible que ambos aspectos se distinguen con gran precisión.

En el arte esta cuestión se plantea de un modo muy

[15] V. ŽIRMUNSKIJ, *Byron i Puškin* [*Byron y Pushkin*], Leningrado, 1924, p. 9.

distinto. Aquí, por un lado, se manifiesta una tendencia constante a la formalización de los elementos portadores de contenido, a su fijación, a su transformación en clichés, a la transición completa de la esfera del contenido al campo convencional del código. Citaremos un solo ejemplo. En su ensayo sobre la historia de la literatura egipcia, B. A. Turaiev observa que las pinturas murales de los templos egipcios presentan un tema particular: el nacimiento de los faraones en forma de episodios y escenas que se repiten rigurosamente. Es «una galería de representaciones acompañadas de texto que reproducen una antigua composición creada, probablemente, para los reyes de la V dinastía y posteriormente transmitida oficialmente, en forma estereotipada, de generación en generación». El autor indica que «este poema dramático oficial lo utilizaban de buena gana aquellos cuyos derechos al trono se impugnaban» [16], como, por ejemplo, la reina Hatshepsut, y comunica el siguiente hecho notable: con el fin de consolidar sus derechos, Hatshepsut ordenó que se representara en los muros de Deir el-Bahari su nacimiento. Pero el cambio correspondiente al sexo de la reina se introdujo únicamente en la inscripción. La imagen seguía siendo rigurosamente tradicional y representaba el nacimiento de un *niño*. La imagen se había formalizado por completo y lo que se revelaba como portador de información no era la referencia de la imagen de un niño a su prototipo real, sino el hecho mismo de la inclusión o no inclusión en el templo del texto artístico cuya relación con la reina en cuestión se establecía únicamente mediante una inscripción.

Por otro lado, la tendencia a interpretar *todo* el texto artístico como significante es tan grande que con razón consideramos que en la obra nada es casual. Y volveremos reiteradamente a la afirmación profundamente justificada de R. Jakobson [17] acerca del significado artístico de las formas gramaticales en el texto poético, así como a otros ejemplos de semantización de los elementos formales del texto en el arte.

Naturalmente, la correlación de estos dos principios en diversas formas históricas y nacionales del arte será diferente. Pero su existencia e interrelación son constantes. Es más, si admitimos dos enunciados: «En la obra de arte todo corresponde al lenguaje artístico» y «En la obra de arte todo es mensaje», la contradicción en que incurrimos será sólo aparente.

Surge naturalmente la cuestión: ¿no se podría iden-

[16] A. B. Turajev, *Egipetskaja literatura* [*Literatura egipcia*], t. I, Moscú, 1920, pp. 43-44.

[17] R. Jakobson, *Grammatika poezij i poezija grammatiki* [*Gramática de la poesía y poesía de la gramática*], en *Poetics, Poetyka, Поэтика*, I, Warszawa, 1961, pp. 397-417.

tificar el lenguaje con la forma de la obra de arte y el mensaje con el contenido y no desaparecería entonces la afirmación de que el análisis estructural elimina el dualismo del examen del texto artístico desde el punto de vista de la forma y el contenido? Es evidente que no se puede hacer semejante identificación. Ante todo porque el lenguaje de una obra de arte no es en modo alguno «forma», si conferimos a este concepto la idea de algo externo respecto al contenido portador de la carga informacional. El lenguaje del texto artístico es en su esencia un determinado modelo artístico del mundo y, en este sentido, pertenece, por toda su estructura, al «contenido», es portador de información. Ya hemos señalado que el modelo del mundo que crea el lenguaje es más general que el modelo de mensaje profundamente individual en el momento de su creación. Ahora conviene indicar otra circunstancia: el mensaje artístico crea el modelo artístico de un determinado fenómeno concreto; el lenguaje artístico construye un modelo de universo en sus categorías más generales, las cuales, al representar el contenido más general del mundo, son la forma de existencia de objetos y fenómenos concretos. De este modo, el estudio del lenguaje artístico de las obras de arte no sólo nos ofrece una cierta norma individual de relación estética, sino que asimismo reproduce el modelo del mundo en sus rasgos más generales. Por eso, desde determinados puntos de vista, la información contenida en la elección del tipo de lenguaje artístico se presenta como la esencial.

La elección, por parte del escritor, de un determinado género, estilo o tendencia artística supone asimismo una elección del lenguaje en el que piensa hablar con el lector. Este lenguaje forma parte de una completa jerarquía de lenguajes artísticos de una época dada, de una cultura dada, de un pueblo dado o de una humanidad dada (al fin y al cabo surge también este planteamiento de la cuestión). Aquí es preciso tener en cuenta un rasgo esencial al que todavía volveremos: el lenguaje de una ciencia dada es para ella único, ligado a un objeto y aspecto particulares que le son propios. La transcodificación de una lengua a otra, extraordinariamente productiva en la mayoría de los casos, y que surge en relación con problemas interdisciplinarios, descubre en un objeto que parecía único los ejemplos de dos ciencias o conduce a la creación de una nueva rama del conocimiento y de un nuevo metalenguaje que le es propio.

En principio la lengua natural admite traducción. Esta se reserva no al objeto, sino a la colectividad. Sin embargo, la lengua natural posee en sí misma una determinada jerarquía de estilos que permite expresar el contenido de un mismo mensaje desde diferentes puntos de vistas pragmáticos. La lengua construida de este modo

modeliza no sólo una determinada estructura del mundo, sino también el punto de vista del observador.

En el lenguaje del arte, con su doble finalidad de modelización simultánea del objeto y del sujeto, tiene lugar una lucha constante entre la idea acerca de la unicidad del lenguaje y la idea de la posibilidad de elección entre sistemas de comunicación artísticos en cierto modo equivalentes. En un polo se halla la reflexión que ya preocupaba al autor del *Cantar de las huestes de Igor:* cantar «según las bilinas de la época» o «según lo entendía Bayan»; en el otro polo, la afirmación de Dostoievski: «Yo incluso creo que para diferentes formas de arte existen las correspondientes series de ideas poéticas hasta el punto de que ninguna idea se puede expresar en forma distinta a la que le corresponde» [18].

La oposición de estas declaraciones no es en el fondo más que aparente: allí donde existe un solo lenguaje posible no surge el problema de la correspondencia o no correspondencia de su esencia modelizadora respecto al modelo del mundo del autor. En este caso, el sistema modelizador del lenguaje no queda al descubierto. Cuanto mayor es la posibilidad de elección, tanto mayor es la cantidad de información que comporta la estructura misma del lenguaje y tanto mayor la nitidez con que se pone al descubierto su correspondencia con uno u otro modelo del mundo.

Y es porque el lenguaje del arte modeliza los aspectos más generales de la imagen del mundo —sus principios estructurales (en una serie de casos el lenguaje se convertirá en el contenido esencial de la obra, en su mensaje)— mientras que el texto se cierra sobre sí mismo. Esto ocurre en todos los casos de parodias literarias, de polémicas, en aquellos casos en que el artista define el tipo mismo de relación con la realidad y los principios fundamentales de su reproducción artística.

Por consiguiente, no se puede identificar el lenguaje del arte con el concepto tradicional de la forma. Es más, al recurrir a una determinada lengua natural, el lenguaje del arte hace que sus aspectos formales sean portadores de contenido.

Y, por último, es preciso examinar otro aspecto de la relación entre lengua y mensaje en el arte. Imaginémonos dos retratos de Catalina II: uno de gala, obra de Levitski, y otro costumbrista representando a la emperatriz en Tsarskoie Selo, pintado por Borovikovski. Para los cortesanos de la época era de suma importancia el parecido del retrato con el semblante de la emperatriz a la que ellos conocían bien. El hecho de que

[18] F. M. Dostoievskij, *Pis'ma* [*Correspondencia*], t. III, Moscú-Leningrado, 1934, p. 20.

los dos retratos representaran a una misma persona constituía para ellos el mensaje esencial, mientras que la diferencia en el tratamiento, la especifidad del lenguaje artístico preocupaba únicamente a las personas iniciadas en los secretos del arte. Para nosotros se ha perdido para siempre el interés que estos retratos tenían a los ojos de aquellos que conocieron a Catalina II, mientras que destaca en primer plano la diferencia en el tratamiento artístico. El valor informacional de la lengua y del mensaje dados en un mismo texto varía en función de la estructura del código del lector, de sus exigencias y esperanzas.

Sin embargo, la movilidad e interrelación de estos dos principios se manifiesta de un modo particularmente acusado en otra circunstancia. Si estudiamos el proceso de funcionamiento de la obra de arte, observaremos necesariamente una particularidad: en el momento de percepción del texto artístico tendemos a considerar muchos aspectos de su lenguaje como mensajes; los elementos formales se semantizan; aquello que es inherente a un sistema de comunicación general, al formar parte de la totalidad estructural del texto, se percibe como individual. En una obra de arte de talento todo se percibe como creado *ad hoc*. Sin embargo, más tarde, al pasar a formar parte de la experiencia artística de la humanidad, la obra se convierte toda ella en lenguaje para las futuras comunicaciones estéticas, y lo que era casualidad de contenido en un texto dado se torna código para la posteridad. Ya a mediados del siglo XVII escribía Novikov: «Nadie me podrá convencer de que Harpagon de Molière está tomado de un vicio general. Toda crítica a una persona se convierte al cabo de muchos años en una crítica de un vicio general; Kaschei, ridiculizado con toda razón, será con el tiempo el modelo general de todos los concusionarios» [19].

## *El concepto del lenguaje del arte literario*

Si utilizamos el concepto de «lenguaje del arte» en el sentido que hemos convenido más arriba, es evidente que la literatura, como una de las formas de comunicación de masas, debe poseer su propio lenguaje. «Poseer su propio lenguaje»: esto significa tener un conjunto cerrado de unidades de significación y de las reglas de su combinación que permiten transmitir ciertos mensajes.

Pero la literatura ya se sirve de uno de los tipos de

[19] *Satiričeskije žurnaly N. I. Novikova* [*Las revistas satíricas de N. I. Novikov*], Moscú-Leningrado, 1951, p. 137. Kaščcej-A. I. Buturlin, cuñado de A. I. SUMAROKOV, ridiculizado por éste en la comedia *El concusionario*.

lenguaje: la lengua natural. ¿Cuál es la correlación existente entre entre el «lenguaje de la literatura» [20] y la lengua natural en que la obra está escrita (ruso, inglés, italiano o cualquier otra)? ¿Pero existe además este «lenguaje de la literatura» o basta con distinguir entre contenido de la obra («mensaje»; cf. la pregunta ingenua del lector: «¿De qué trata?») y el lenguaje de la literatura como un estrato estilístico funcional de la lengua natural nacional?

Con el fin de dilucidar esta cuestión planteémonos la siguiente tarea completamente trivial. Seleccionemos los siguientes textos: grupo I, un cuadro de Delacroix, un poema de Byron, una sinfonía de Berlioz; grupo II, un poema de Mickiewicz, obras para piano de Chopin; grupo III, textos poéticos de Derzhavin, conjuntos arquitectónicos de Bazhenov. Propongámonos, como ya se ha hecho reiteradamente en diversos estudios de historia de la cultura, representar los textos dentro de cada grupo como un solo texto, reduciéndolos a variantes de un cierto tipo invariante. Este tipo invariante será para el primer grupo el «romanticismo europeo occidental»; para el segundo, el «romanticismo polaco»; para el tercero, el «prerromanticismo ruso». Se sobreentiende que se puede plantear la tarea de describir los tres grupos como un solo texto introduciendo un modelo abstracto de invariante de segundo grado.

Si nos planteamos esta tarea, deberemos, naturalmente, aislar un sistema de comunicación —un «lenguaje»— primero para cada uno de los grupos, después, para los tres juntos. Supongamos que la descripción de estos sistemas se hace en ruso. Es claro que en este caso el ruso aparecerá como metalengua de la descripción (dejamos de lado el problema acerca de la impropiedad de semejante descripción, ya que es inevitable la influencia modelizadora de la metalengua sobre el objeto), pero el «lenguaje del romanticismo» descrito (o cualquiera de los sublenguajes parciales correspondientes a los tres grupos indicados) no puede identificarse con ninguna de las lenguas naturales, puesto que será válido para la descripción de textos no verbales. Y, sin embargo, el modelo de lenguaje del romanticismo obtenido de este modo puede aplicarse asimismo a las obras literarias y, a un nivel determinado, puede describir el sistema de su construcción (a un nivel común para textos verbales y no verbales).

Pero es preciso examinar qué relación guardan con la lengua natural aquellas estructuras que se forman en

[20] Por las definiciones dadas anteriormente está claro que no se trata del significado del término «lenguaje de la literatura» que se le confiere al estudiar la lengua literaria de una época determinada, sino del significado paralelo a los conceptos «lenguaje de la pintura», «lenguaje de la escultura», «lenguaje de la danza».

el interior de las construcciones literarias y que no pueden ser transcodificadas a los lenguajes de las artes no verbales.

La literatura se expresa en un lenguaje especial, el cual se superpone sobre la lengua natural como un sistema secundario. Por eso la definen como un sistema modelizador secundario. Desde luego, la literatura no es el único sistema modelizador secundario, pero su estudio dentro de esta serie de sistemas nos llevaría demasiado lejos de nuestro objetivo inmediato.

Decir que la literatura posee su lenguaje, lenguaje que no coincide con la lengua natural, sino que se superpone a ésta, significa decir que la literatura posee un sistema propio, inherente a ella, de signos y de reglas de combinación de éstos, los cuales sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios. Intentaremos demostrarlo.

En las lenguas naturales es relativamente fácil distinguir los signos —unidades invariantes estables del texto— y las reglas sintagmáticas. Los signos se dividen claramente en planos de contenido y de expresión, entre los cuales existe una relación de no condicionamiento mutuo, de convencionalidad histórica. En el texto artístico verbal no sólo los límites de los signos son distintos, sino que el concepto mismo de signo es diferente.

Ya hemos tenido ocasión de señalar que los signos en el arte no poseen un carácter convencional, como en la lengua, sino icónico, figurativo [21]. Esta tesis, evidente por lo que se refiere a las artes figurativas, aplicada a las artes verbales arrastra una serie de consecuencias esenciales. Los signos icónicos se construyen de acuerdo con el principio de una relación condicionada entre la expresión y el contenido. Por ello es generalmente difícil delimitar los planos de expresión y de contenido en el sentido habitual para la lingüística estructural. El signo modeliza su contenido. Se comprende que, en estas condiciones, se produzca en el texto artístico la semantización de los elementos extrasemánticos (sintácticos) de la lengua natural. En lugar de una clara delimitación de los elementos semánticos se produce un entrelazamiento complejo: lo sintagmático a un nivel de la jerarquía del texto artístico se revela como semántico a otro nivel.

Pero es necesario recordar aquí que son precisamente los elementos sintagmáticos los que en la lengua natural marcan los límites de los signos y segmentan el texto en unidades semánticas. Al eliminar la oposición «semántica-sintaxis», los límites del signo se erosionan. Decir: todos los elementos del texto son elementos se-

[21] JU. LOTMAN, *Lekcij po strukturaľnoj poetike* [*Lecciones de poética estructural*], en *Trudy po znakovyb sistemam* [*Trabajos sobre sistemas de signos*], I, Tartu, 1964, pp. 39-44.

mánticos, significa decir: en este caso el concepto de texto es idéntico al concepto de signo.

En una cierta relación así sucede: el texto es un signo integral, y todos los signos aislados del texto lingüístico general se reducen en él al nivel de elementos del signo.

De este modo, todo texto artístico se crea como un signo único, de contenido particular, construido *ad hoc*. A primera vista esto contradice a la conocida tesis de que los elementos repetidos que forman un conjunto cerrado pueden servir para transmitir información. Sin embargo, la contradicción es sólo aparente. Primero, porque, como ya hemos señalado, la estructura ocasional del modelo creada por el escritor se impone al lector como lenguaje de su conciencia. Lo ocasional se ve sustituido por lo universal. Pero no se trata solamente de eso. El signo «único» se revela «ensamblado» de signos tipo y, a un nivel determinado, «se lee» de acuerdo con las reglas tradicionales. Toda obra innovadora está construida con elementos tradicionales. Si el texto no mantiene el recuerdo de la estructura tradicional deja de percibirse su carácter innovador.

Aun representando un *solo* signo, el texto sigue siendo un *texto* (una secuencia de signos) en una lengua natural y por ello conserva la división en palabras-signos del sistema lingüístico general. Surge así ese fenómeno característico del arte por el cual un mismo texto, al aplicarle diferentes códigos, se descompone distintamente en signos.

Simultáneamente a la conversión de los signos lingüísticos generales en elementos del signo artístico, tiene lugar un proceso contrario. Los elementos del signo en el sistema de la lengua natural —fonemas, morfemas—, al pasar a formar parte de unas repeticiones ordenadas, se semantizan y se convierten en signos. De este modo, un mismo texto puede leerse como una cadena organizada según las reglas de la lengua natural, como una secuencia de signos de mayor entidad que la segmentación del texto en palabras, hasta la conversión del texto en un signo único, y como una cadena, organizada de un modo especial, de signos más fraccionados que la palabra, hasta llegar a los fonemas.

Las reglas de la sintagmática del texto están asimismo relacionadas con esta tesis. No se trata únicamente de que los elementos semánticos y sintagmáticos sean mutuamente convertibles, sino también de que el texto artístico se presenta simultáneamente como conjunto de frases, como frase y como palabra. En cada uno de estos casos el carácter de las conexiones sintagmáticas es distinto. Los dos primeros casos no exigen comentarios, pero es preciso detenerse en el último.

Sería un error considerar que la coincidencia de los límites del signo con los límites del texto elimina el

problema de la sintagmática. Estudiado de este modo, el texto puede dividirse en signos y respectivamente organizarse sintagmáticamente. Pero no se tratará de la sintagmática de la cadena, sino de la sintagmática de la jerarquía: los signos aparecerán ligados como las muñecas rusas, uno dentro del otro.

Semejante sintagmática es perfectamente real para la construcción de un texto artístico, y si para el lingüista resulta insólita, el historiador de la cultura hallará fácilmente paralelos, por ejemplo, en la estructura del mundo vista por un hombre del Medievo.

Para el pensador medieval el mundo no es un *conjunto* de esencias, sino una *esencia*, no una frase, sino una palabra. Pero esta palabra está jerárquicamente compuesta de palabras aisladas, como insertas unas en otras. La verdad no radica en la acumulación cuantitativa, sino en el ahondamiento (no hace falta leer libros —muchas palabras—, sino reflexionar sobre una palabra, no acumular nuevos conocimientos, sino interpretar los viejos).

De lo dicho se infiere que el arte verbal, aunque se basa en la lengua natural, lo hace únicamente con el fin de transformarla en su propio lenguaje, secundario, lenguaje del arte. En cuanto a este «lenguaje del arte», se trata de una jerarquía compleja de lenguajes relacionados entre sí pero no idénticos. Esto está ligado a la pluralidad de posibles lecturas del texto artístico. Está asimismo relacionado, al parecer, con la densidad semántica del arte, inaccesible a otros lenguajes no artísticos. El arte es el procedimiento más económico y más compacto de almacenamiento y de transmisión de la información. Pero el arte posee asimismo otras propiedades que merecen perfectamente la atención del especialista en cibernética y, con el tiempo, quizá, del ingeniero constructor.

Al poseer la capacidad de concentrar una enorme información en la «superficie» de un pequeño texto (cf. el volumen de un cuento de Chejov y de un manual de psicología), el texto artístico posee otra peculiaridad: ofrece a diferentes lectores distinta información, a cada uno a la medida de su capacidad; ofrece igualmente al lector un lenguaje que le permite asimilar una nueva porción de datos en una segunda lectura. Se comporta como un organismo vivo que se encuentra en relación inversa con el lector y que enseña a éste.

El problema sobre los medios con los que se alcanza esto debe preocupar no sólo al humanista. Basta con imaginarse un dispositivo construido de un modo análogo que transmita información científica para comprender que el descubrimiento de la naturaleza del arte como sistema de comunicación puede producir una revolución en los métodos de conservación y transmisión de la información.

*Sobre la pluralidad de los códigos artísticos*

La comunicación artística posee una interesante peculiaridad: los tipos habituales de conexión conocen únicamente dos casos de relaciones del mensaje en la entrada y salida del canal de comunicación: la correspondencia y la no correspondencia. Esta última se considera un error y surge a causa del «ruido en el canal de conexión», es decir, diversas circunstancias que obstaculizan la transmisión. Las lenguas naturales se aseguran contra las deformaciones gracias al mecanismo de redundancia, una especie de reserva de estabilidad semántica [22].

El problema de la redundancia en el texto artístico no será por el momento objeto de nuestro estudio. En este caso lo que nos interesa es otra cosa: entre la comprensión y la incomprensión del texto artístico existe una amplia zona intermedia. Las diferencias en la interpretación de las obras de arte constituyen un fenómeno cotidiano que, en contra de una extendida opinión, no se debe a causas accesorias fácilmente evitables, sino a causas orgánicamente inherentes al arte. Al menos y por lo que parece, a esta propiedad se debe precisamente la ya señalada capacidad del arte de entrar en correlación con el lector y de ofrecerle justamente la información que necesita y para cuya percepción está preparado.

Aquí debemos detenernos ante todo en una distinción de principio entre las lenguas naturales y los sistemas modelizadores secundarios de tipo artístico. En lingüística ha obtenido reconocimiento la tesis de R. Jakobson sobre la distinción entre las reglas de la síntesis gramatical (gramática de hablante) y la gramática del análisis (gramática del oyente). Un enfoque análogo de la comunicación artística permite descubrir su gran complejidad.

Se trata de que, en una serie de casos, el receptor del texto se ve obligado no sólo a descifrar el mensaje mediante un código determinado, sino también establecer en qué «lenguaje» está codificado el texto.

Aquí es preciso distinguir los siguientes casos:

I. *a)* El receptor y el transmisor emplean un código común: sin duda se sobreentiende que existe un lenguaje artístico común, tan sólo el mensaje es nuevo. Este es el caso de todos los sistemas artísticos de «identidad

[22] Para la descripción de la redundancia en las lenguas naturales, véase: G. GLEASON, *Vvedenije v deskriptivnuju lingvistiku* [*Introducción a la lingüística descriptiva*], Moscú, 1959, cap. 19. Para una exposición popular del problema de la redundancia desde el punto de vista de la teoría de la información, véase: W. ROSS ASHBY, *Vvedenije v kibernetiku* [*Introducción a la cibernética*], Moscú, 1957, pp. 9-16.

estética». Cada vez la situación de la realización, la temática y otras condiciones extratextuales sugieren infaliblemente al oyente el único lenguaje artístico posible del texto dado.

*b)* Una variedad de este caso será la percepción de los modernos textos de masas hechos de clichés. Pero si en el primer caso ello supone la condición para establecer la comunicación artística y como tal se destaca por todos los medios, en el segundo caso el autor se esfuerza por disimular este hecho: confiere al texto los rasgos falsos de otro cliché o sustituye un cliché por otro. En este caso el lector, antes de recibir el mensaje, debe elegir entre los lenguajes artísticos de que dispone aquel en el que está codificado el texto o una parte del mismo. La propia elección de uno de los códigos conocidos produce una información suplementaria. Sin embargo, su magnitud es insignificante, puesto que la lista a partir de la cual se efectúa la elección es siempre relativamente pequeña.

II. Muy distinto es el caso en que el oyente intenta descifrar el texto recurriendo a un código distinto al del creador. Aquí son igualmente posibles dos tipos de relaciones.

*a)* El receptor impone al texto su lenguaje artístico. En este caso el texto se somete a una transcodificación (a veces incluso a una destrucción de la estructura del transmisor). La información que intenta recibir el receptor es un mensaje más en un lenguaje que ya conoce. En este caso se maneja el texto artístico como si de un texto no artístico se tratara.

*b)* El receptor intenta percibir el texto de acuerdo con los cánones que ya conoce, pero el método de pruebas y errores le convence de la necesidad de crear un código nuevo, desconocido para él. Tienen lugar aquí una serie de procesos de interés. El receptor entra en pugna con el lenguaje del transmisor y puede resultar vencido en esta lucha: el escritor impone su lenguaje al lector, el cual lo asimila, lo convierte en su instrumento de modelización de la vida. Sin embargo, es más frecuente, al parecer, en la práctica, que en el proceso de asimilación el lenguaje del escritor se deforme, se someta a una especie de criollización de los lenguajes ya existentes en el arsenal de la conciencia del lector. Surge aquí una cuestión fundamental: este proceso posee, al parecer, sus leyes selectivas. En general, la teoría de la mezcla de las lenguas, esencial para la lingüística, deberá desempeñar un enorme papel en el estudio de la percepción del lector.

Otro caso de interés: la relación entre lo casual y lo sistemático en el texto artístico posee distinto significado para el transmisor y para el receptor. Al recibir un mensaje artístico, para cuyo texto debe aun elabo-

rar el código para descifrarlo, el receptor construye un determinado modelo. Pueden surgir aquí sistemas que organicen los elementos casuales del texto confiriéndoles significación. De este modo, al pasar del emisor al receptor, puede aumentar el número de elementos estructurales significativos. Es éste uno de los aspectos de un fenómeno complejo y hasta ahora poco estudiado como es la capacidad del texto artístico para acumular información.

### *La magnitud de la entropía de los lenguajes artísticos del autor y del lector*

El problema de la correlación entre el código artístico sintético del autor y el analítico del lector posee otro aspecto. Ambos códigos representan una construcción jerárquica de gran complejidad.

El problema se ve complicado por el hecho de que un mismo texto real puede, a distintos niveles, estar supeditado a diversos códigos (este caso, bastante frecuente, no lo estudiaremos más adelante por razones de simplificación).

Para que un acto de comunicación tenga lugar es preciso que el código del autor y el código del lector formen conjuntos intersacados de elementos estructurales, por ejemplo, que el lector comprenda la lengua natural en la que está escrito el texto. Las partes del código que no se entrecruzan constituyen la zona que se deforma, se somete al mestizaje o se reestructura de cualquier otro modo al pasar del escritor al lector.

Debe señalarse otra circunstancia: últimamente se han emprendido intentos de calcular la entropía del texto artístico y, por consiguiente, de determinar la magnitud de la información. Aquí cabe indicar lo siguiente: en las obras de vulgarización se confunde, a veces, el concepto cuantitativo de la magnitud de la información y el cualitativo, su valor. Sin embargo, se trata de cosas totalmente distintas. La cuestión «¿Existe Dios?» ofrece la posibilidad de elegir entre dos. El ofrecimiento de elegir un plato en el menú de un buen restaurante ofrece la posibilidad de agotar una entropía considerablemente grande. ¿Prueba esto el mayor valor de la información obtenida de la segunda manera?

Al parecer toda la información que entra en la conciencia del hombre se organiza en una jerarquía determinada, y el cálculo de su cantidad tiene sentido únicamente en el interior de los niveles, ya que sólo en estas condiciones se observa la homogeneidad de los factores constitutivos. La cuestión de cómo se forman y se clasifican estas jerarquías de valores pertenece a

la tipología de la cultura y debe excluirse de la presente exposición.

Por consiguiente, al abordar los cálculos de la entropía de un texto artístico, se deben evitar las confusiones:

*a)* de la entropía del código del autor y del lector,

*b)* de la entropía de los diferentes niveles del código.

El primero en plantear el problema que nos interesa fue el académico A. N. Kolmogorov, cuyos méritos en la creación de la moderna poética son excepcionalmente grandes. Una serie de ideas apuntadas por A. N. Kolmogorov constituyó la base de los trabajos de sus alumnos y, en lo fundamental, determinó la actual orientación de los estudios de lingüística estadística en la poética soviética contemporánea [23].

Ante todo, la escuela de A. N. Kolmogorov planteó y resolvió el problema de la definición estrictamente formal de una serie de conceptos de partida de la ciencia del verso. Seguidamente, apoyándose en un amplio material estadístico, se estudiaron las probabilidades de aparición de determinadas figuras rítmicas en un texto no poético (no artístico), así como las probabilidades de diversas variaciones dentro de los tipos fundamentales de la métrica rusa. Puesto que estos cálculos métricos daban invariablemente características dobles: de los fenómenos del substrato fundamental y de las desviaciones del mismo (el sustrato de la norma lingüística general y el discurso poético como caso individual; las normas estadísticas medias del yambo ruso y las probabilidades de aparición de variedades aisladas, etc.), surgía la posibilidad de valorar las posibilidades informacionales de una determinada variedad de discurso poético. Con ello, a diferencia de la ciencia del verso de la década de los años 1920, se planteaba el problema de la capacidad de contenido de las formas métricas y, al mismo tiempo, se avanzaba hacia la medición de este

[23] Cf.: A. N. KOLMOGOROV, A. M. KONDRATOV, *Ritmika poem Majakovskogo* [*La rítmica de los poemas de Mayakovski*], en *Voprosy jazykoznanija* [*Problemas de lingüística*], 1962, núm. 3; A. N. KOLMOGOROV, A. V. PROCHOROV, *O dol'nike sovremennoj russkoj poezii* [*El «dolnik» en la poesía rusa contemporánea*], en *Voprosy jazykoznanija*, 1963, número 6; A. N. KOLMOGOROV, A. V. PROCHOROV, *O dol'nike sovremennoj russkoj poezii (statitičeskaja charakteristika dol'nika Majakovskogo, Bagrickogo, Achmatovoj)* [*El «dolnik» en la poesía rusa contemporánea (característica estadística del «dolnik» de Mayakovski, Bragritski, Ajmatova)*], en *Voprosy jazykoznanija*, 1964, núm. 1. Una exposición de los principios generales del enfoque de A. N. Kolmogorov del lenguaje poético puede hallarse en V. V. IVANOV, *Lingvistika matematičeskaja* [*Lingüística matemática*], en *Avtomatizacija proizvodstva i promišlennaja elektronika* [*Automatización de la producción electrónica industrial*], t. 2, Moscú, 1963; I. I. REVZIN, *Soveščanije v g. Gor'kom, posviaščennoje primeneniju matematičeskich metodov k izučeniju jazyka chudožestvennoj literatury* [*Conferencia en la ciudad de Gorki dedicada a la aplicación de métodos matemáticos al estudio de la literatura*], en *Strukturno-tipologiceskije issledovanija*, Moscú, 1962.

contenido con los métodos de la teoría de la información.

Esto, naturalmente, condujo al problema de la entropía del lenguaje poético. A. N. Kolmogorov llegó a la conclusión de que la entropía del lenguaje *(H)* se componía de dos magnitudes: de una determinada capacidad semántica *($h_1$)* —capacidad del lenguaje en un texto de una extensión determinada de transmitir una cierta información semántica— y de la flexibilidad del lenguaje *($h_2$)*, posibilidad de expresar un mismo contenido con procedimientos equivalentes. Es precisamente $h_2$ la fuente de la información poética. Los lenguajes con $h_2=0$, por ejemplo, los lenguajes artificiales de la ciencia, que excluyen por principio la posibilidad de una sinonimia, no pueden constituir material para la poesía. El discurso poético impone al texto una serie de limitaciones en forma de un ritmo dado, de rimas, normas léxicas y estilísticas. Tras medir qué parte de la capacidad portadora de información se emplea en estas limitaciones (se designa con la letra β), A. N. Kolmogorov formuló una ley, según la cual la creación poética es posible mientras la cantidad de información empleada en las limitaciones no supere $\beta<h_2$, la flexibilidad del texto. En un lenguaje con $\beta\geq h_2$ la creación poética es imposible.

La aplicación por parte de A. N. Kolmogorov de los métodos teórico-informacionales al estudio de los textos poéticos hizo posible la medición exacta de la información artística. Es preciso destacar aquí la extraordinaria prudencia del investigador, quien puso en guardia reiteradamente contra el excesivo entusiasmo por los todavía bastante modestos resultados del estudio matemático-estadístico, teórico-informacional y, en definitiva, cibernético, de la poesía. «La mayor parte de los ejemplos de modelización en las máquinas de los procesos de creación artística, citados en las obras de cibernética, nos sorprenden por su carácter primitivo (compilación de melodías con fragmentos de cuatro o cinco notas tomados de unas decenas de conocidas melodías, etc.). En las publicaciones no cibernéticas el análisis formal de la creación artística hace tiempo que ha alcanzado un nivel elevado. La inclusión en estas investigaciones de las ideas de la teoría de la información y de la cibernética puede ser de gran utilidad. Pero un avance real en esta dirección exige una elevación esencial del nivel de los intereses y de los conocimientos humanísticos entre los investigadores en cibernética.» [24]

La distinción por parte de A. N. Kolmogorov de tres

[24] A. N. Kolmogorov, *Zizn' i myslenije kak osobyje formy suščestvovanija materii* [*La vida y el pensamiento como formas particulares de existencia de la materia*], en *O suščonsti zizni* [*Sobre la esencia de la vida*], Moscú, 1964, p. 54.

componentes fundamentales de la entropía del texto artístico verbal —la diversidad del contenido posible dentro de los límites de un texto de una extensión dada (su agotamiento constituye la información lingüística general), la diversidad de la diferente expresión de un mismo contenido (su agotamiento constituye la información propiamente artística) y las limitaciones formales impuestas a la flexibilidad del lenguaje las cuales reducen la entropía de segundo tipo— es de una importancia fundamental.

Sin embargo, el estado actual de la poética estructural permite suponer que las relaciones entre estos tres componentes son dialécticamente mucho más complejas. Ante todo, es preciso señalar que la idea de la creación poética como elección de una de las posibles variantes de exposición de un contenido dado, teniendo en cuenta unas determinadas reglas formales restrictivas (y en esta idea se basan precisamente en la mayoría de los casos los modelos cibernéticos del proceso creador) adolece de una cierta simplificación. Supongamos que el poeta se vale para crear precisamente de este método. Lo cual, como es sabido, dista de ser siempre así [25]. Pero incluso en este caso, si para el creador del texto se agota la entropía de la flexibilidad del lenguaje ($h_2$), para el receptor las cosas pueden presentarse de un modo muy diferente. La expresión se convierte para él en contenido: percibe el texto poético no como uno de los posibles, sino como único e imposible de repetir. El poeta *sabe* que podía escribir de otro modo; para el lector que percibe el texto como artísticamente perfecto, no hay nada casual. Es propio del lector *considerar* que no podía estar escrito de otro modo. La entropía $h_2$ se percibe como $h_1$, como una ampliación de la esfera de aquello que se puede decir en los límites de un texto de una extensión dada. El lector que siente la necesidad de la poesía no ve en ésta un medio para decir en verso lo que se puede comunicar en prosa, sino un procedimiento de exposición de una verdad particular que no se puede construir al margen del texto poético. La entropía de la flexibilidad del lenguaje se transforma en entropía de la diversidad de un contenido poético particular. Y la fórmula $H=h_1+h_2$ toma la forma de $H=h_1+h'_1$ (la diversidad del contenido lingüístico general más el contenido poético específico). Intentemos explicar qué significa esto.

Partiendo de que el modelo de A. N. Kolmogorov no tiene como finalidad reproducir el proceso de creación

[25] El estudio de los borradores de diversos poetas nos convence de que la composición de un texto extenso coherente en prosa que determine el contenido de la poesía con la consiguiente «trasposición en verso», aunque se da en casos aislados (cf. el trabajo de Pushkin sobre el plan de algunas poesías) es, de todos modos, poco frecuente.

individual que, claro está, transcurre de un modo intuitivo y por múltiples vías difícilmente definibles, sino que nos ofrece únicamente un esquema general de aquellas reservas del lenguaje a costa de las cuales tiene lugar la creación de la información poética, intentemos interpretar este modelo a la luz del hecho indiscutible de que la estructura del texto, desde el punto de vista del remitente, difiere en su tipo del enfoque que a este problema da el destinatario del mensaje artístico.

Así, pues, supongamos que el escritor, al agotar la capacidad semántica del lenguaje, construye un cierto pensamiento y, a expensas del agotamiento de la flexibilidad del lenguaje, elije los sinónimos para su expresión. En este caso el escritor es realmente libre para sustituir algunas palabras o partes del texto por otras semánticamente equivalentes. Basta con echar una mirada a los borradores de muchos escritores para comprobar este proceso de sustitución de algunas palabras por sus sinónimos. Sin embargo, al lector el cuadro se le presenta de un modo distinto: el lector considera que el texto que se le ofrece (si se trata de una obra de arte perfecta) es el único posible —«no se puede quitar ni una sola palabra de la canción»—. La sustitución de una palabra en el texto no supone para él una variante del contenido, sino un contenido nuevo. Si llevamos esta tendencia a un extremo ideal, podemos afirmar que para el lector no existen sinónimos. En cambio, se amplía considerablemente para él la capacidad semántica del lenguaje. Se puede decir en verso aquello que los no-versos no tienen medios de expresar. La simple repetición de una palabra varias veces la convierte en desigual a sí misma. De este modo, la flexibilidad del lenguaje ($h_2$) se transforma en una cierta capacidad complementaria de significado, creando una peculiar entropía del «contenido poético». Pero el propio poeta es oyente de sus versos y puede escribirlos guiado por la conciencia de lector. En este caso las posibles variantes de texto dejan de ser equivalentes desde el punto de vista del contenido: semantiza la fonología, la rima, las consonancias le sugieren la variante a elegir del texto, el desarrollo del argumento cobra autonomía, como cree el autor, respecto a su voluntad. Esto significa el triunfo del punto de vista del lector, quien percibe todos los detalles del texto como portadores de significado. A su vez, el lector puede ponerse en el lugar del «autor» (históricamente esto sucede con frecuencia en las culturas de amplia difusión de la poesía en que el lector es igualmente poeta). Empieza a valorar el virtuosismo y tiende a $h_1 \rightarrow h'_2$ (es decir, a percibir el contenido lingüístico general del texto únicamente como pretexto para superar las dificultades poéticas).

Puede decirse que, en un caso límite, cualquier pala-

bra del lenguaje poético puede convertirse en sinónimo de cualquiera. Si en el verso de Tsvetáieva «Allí no estás tú, y no estás tú», «no estás tú» no es sinónimo, sino antónimo de su repetición; en Voznesenski, empero, resultan sinónimos «spasivo» [gracias] y «spasite» [salvad]. El poeta (como en general el artista) no se limita a «describir» un episodio que aparece como uno de los muchos posibles argumentos que en su totalidad constituyen el universo: el conjunto universal de temas y aspectos. Este episodio se convierte para él en modelo de todo el universo, lo colma por su unicidad, y, entonces, todos los posibles argumentos que el autor no eligió no son relatos de otros rincones del mundo, sino modelos de ese mismo universo, es decir, sinónimos argumentales del episodio realizado en el texto. La fórmula adquiere el aspecto de $H=h_2+h'_2$. Pero del mismo modo que la «gramática del hablante» y la «gramática del oyente», divididas en su esencia, coexisten realmente en la conciencia de todo portador del habla, así el punto de vista del poeta penetra en el auditorio de lectores, y la conciencia del lector, en la conciencia del poeta. Se podría incluso esbozar un esquema aproximado de los tipos de actitud hacia la poesía en los que triunfa una u otra modificación de la fórmula inicial.

En principio, para el autor sólo son posibles dos posiciones (la «suya» y la de «lector» o «espectador»). Puede afirmarse lo mismo del auditorio que puede adoptar únicamente una de las dos actitudes, la «suya» o la «del autor». Por consiguiente, todas las situaciones posibles se pueden reducir a una matriz de cuatro elementos.

*Situación núm. 1.* El escritor se halla en la posición $H=h_2+h'_2$; el lector, en $H=h_1+h'_1$. El destinatario (lector o crítico) distingue en la obra el «contenido» y los «procedimientos artísticos». Aprecia por encima de todo la información de tipo no artístico contenida en el texto artístico. El escritor valora su propio trabajo como artístico, mientras que el lector ve en él, ante todo, al publicista y juzga la obra por la «tendencia» de la revista en que se publicó (cf. la acogida que tuvieron *Padres e hijos,* de Turgueniev, al publicarse en *Russki vestnik)* o por la actitud social manifestada por el escritor al margen del texto dado (cf. la actitud hacia la poesía de Fet por parte de la juventud progresista de los años 1860 tras la aparición de los artículos reaccionarios del escritor). Una manifestación clara de la situación número 1 es la «crítica real», de Dobroliubov.

*Situación núm. 2.* El escritor se halla en la posición $H=h_2+h'_2$; el lector, en $H=h_2+h'_2$. Surge en épocas de cultura artística refinada (por ejemplo, en el Renacimiento europeo, en determinadas épocas de la cultura de Oriente). Amplia difusión de la poesía: casi todo lector es poeta. Concursos y competiciones poéticas ex-

tendidas en la antigüedad y en muchas culturas europeas y orientales del Medievo. En el lector se desarrolla el «esteticismo».

*Situación núm. 3.* El escritor se halla en la posición $H=h_1+h'_1$; el lector, en $H=h_2+h'_2$. El escritor se considera a sí mismo como un investigador de la naturaleza que ofrece al lector hechos en una descripción verídica. Se desarrolla la «literatura del hecho», de los «documentos vividos». El escritor tiende al ensayo. Lo «artístico» se convierte en un epíteto peyorativo, equivalente a «arte de salón» y «esteticismo».

*Situación núm. 4.* El escritor se halla en la posición $H=h_1+h'_1$; el lector, en $H=h_2+h'_2$. El escritor y el lector han cambiado paradójicamente sus puestos. El escritor considera su obra como un documento de la vida, como un relato de hechos reales, mientras que el lector tiende a la percepción estética de la obra. Un caso extremo: las normas del arte se superponen sobre las situaciones reales: las luchas de gladiadores en los circos romanos; Nerón juzgando el incendio de Roma según las leyes de la tragedia teatral; Derzhavin haciendo ahorcar a un partidario de Pugachov «por curiosidad poética». (Cf. la situación en *I Pagliacci*, de Leoncavallo: el espectador percibe la tragedia real como teatral.) En Pushkin:

*La fría muchedumbre contempla al poeta*
*Como a un bufón de paso: si*
*Expresa profundamente el penoso lamento del corazón,*
*Y el verso nacido del dolor, agudo y melancólico,*
*Golpea los corazones con fuerza inusitada,*
*La muchedumbre aplaude y elogia, o, a veces,*
*Mueve malévola la cabeza.*

Todas las situaciones descritas representan casos extremos y se perciben como violencia ejercida sobre una norma, dada intuitivamente, de actitud del lector hacia la literatura. Para nosotros su interés reside en que se hallan en la base misma de la dialéctica del criterio «de escritor» y «de lector» acerca del texto literario que, a través de los casos extremos, esclarece su naturaleza constructiva. Otra cosa es la norma: los sistemas «de escritor» y «de lector» son diferentes, pero todo el que domina la literatura como un cierto código cultural único reúne en su conciencia estos dos enfoques distintos, del mismo modo que todo el que domina una lengua natural combina en su conciencia las estructuras lingüísticas analizadoras y sintetizadoras.

Pero un mismo texto artístico, visto desde el punto de vista del remitente o del destinatario, aparece como el resultado de la consumición de distinta entropía y, por consiguiente, como portador de diferente informa-

ción. Si no se toman en consideración las notables modificaciones en la entropía de la lengua natural, relacionadas con la magnitud de β y de las cuales hablaremos más adelante, en tal caso la fórmula de la entropía del texto artístico se podrá expresar así:

$$H = H_1 + H_2,$$

donde

$$H_1 = h_1 + h'_1 \qquad \text{y} \qquad H_2 = h_2 + h'_2.$$

Pero, puesto que $H_1$ y $H_2$ en el caso límite, en términos generales, abarcan todo el léxico de la lengua natural dada, se explica el hecho de que el texto artístico posea una capacidad de información considerablemente mayor que el no artístico.

# EL PROBLEMA DEL SIGNIFICADO EN EL TEXTO ARTISTICO

Existe un prejuicio muy extendido, según el cual el análisis estructural está llamado a distraer la atención del contenido en el arte de su problemática social y moral en nombre de estudios puramente formales, del cálculo estadístico de «procedimientos», etc. El lector no preparado que echa un vistazo a un trabajo realizado a un nivel suficientemente elevado de formalización tiene la impresión de que el cuerpo vivo de la obra de arte se somete únicamente a una disección con el fin de adecuar los diversos aspectos de la misma a categorías abstractas. Y puesto que estas categorías se definen en términos extraños y desconocidos, surge involuntariamente una sensación de inquietud. A cada uno se le aparece su espantapájaros habitual: a unos, el asesinato del arte, a otros, la propaganda del «arte puro», la pérfida carencia de ideología. Lo más divertido es que a menudo estas dos acusaciones se proclaman simultáneamente.

A veces por incomprensión de buena fe, otras, en el ardor de la polémica que rebasa los límites de una correcta discusión científica, se citan tanto las opiniones de los partidarios de la escuela formal de los años 1920, como de los modernos estructuralistas acerca de la necesidad de estudiar el arte como un sistema completamente cerrado, inmanente.

La afirmación de que el estudio estructural semiótico de la literatura aleja del problema del contenido, del significado, del valor ético-social del arte y de su relación con la realidad, se basa en un malentendido.

El concepto mismo de signo y de sistema de signos está indisolublemente ligado al problema del significado. El signo desempeña en la cultura de la humanidad la función de intermediario. La finalidad de la actividad semiótica es transmitir un determinado contenido.

Un método que coloca en el centro de su investigación el problema de la semiosis no puede obtener como resultado un alejamiento del significado. Es precisamente el estudio de lo que significa «tener un significado», el estudio del acto de comunicación y de su papel social lo que constituye la esencia del enfoque semió-

tico. Sin embargo, para comprender el contenido del arte, su papel social, su relación con los aspectos no artísticos de la actividad humana, no basta con tener buena voluntad, no basta con repetir sin fin verdades comunes de todos conocidas. Es poco probable que alguien se ponga a discutir que la vida social determina la fisonomía del arte. ¿Pero es acaso repitiendo de nuevo esta tesis que no suscita la menor duda en nadie como podremos compensar nuestra incapacidad para explicar en qué un texto de Dostoievski se distingue de un texto de Tolstoi? ¿Y por qué condiciones idénticas generan obras de arte diferentes?

Pero, ¿por qué los partidarios del enfoque estructural hablan de la necesidad de estudiar una obra como una estructura sincrónicamente cerrada, de la legitimidad de interesarse por el análisis inmanente del texto? ¿No supone esto un alejamiento del problema del significado extraestético de la obra?

Nos permitiremos recurrir a un ejemplo. Ante usted hay un libro. Este libro contiene verdades fundamentales para usted, pero está escrito en un idioma que no conoce. Usted no es lingüista y no se interesa de un modo especial por los problemas de la lingüística; tampoco le interesa el estudio del idioma como fin en sí. ¿Qué es lo que le atrae en el libro? El deseo de conocer su contenido. Tendrá naturalmente toda la razón al afirmar que, aparte del contenido, el libro le tiene sin cuidado. Esta es la actitud natural de todo el que recurre a cualquier sistema de signos.

Imaginémonos, sin embargo un hombre que dijera: quiero conocer el contenido de este libro, pero no quiero entender el idioma en que está escrito. Le dirían, claro está, que esto es imposible. Para recibir el mensaje es preciso dominar el idioma en que está escrito. Y si el hombre se decide a aprender el idioma, tendrá inevitablemente que abstraerse del contenido de las oraciones y estudiar su forma. Es sabido que los manuales de lenguas extranjeras no se distinguen por una profundidad particular de las ideas que se desarrollan en ellos; su finalidad es otra: enseñar a dominar un idioma como un sistema determinado capaz de servir de medio para la transmisión de cualquier contenido. Si se considera que esto es formalismo, habrá que reconocer como modelo de lucha contra este pérfido enfoque la afirmación de Mitrofan[1] de que la puerta es un adjetivo «porque se adjunta a su sitio. Ahí está hace más de cinco semanas la puerta de la despensa sin colocar: ésa, por ahora, es un sustantivo». A menudo suponemos que esto no es más que una necedad, sin

[1] Mitrofan, al igual que, más adelante, Prostakova y Tsifitkin, personaje de la comedia de D. I. Fonvizin (1745-1792), *Nedorosl'* [*El menor de edad*] *(N. del T.)*.

embargo, las palabras de Mitrofan son algo muy distinto: son sentido común que no reconoce abstracciones y desea resolver los problemas desde el punto de vista del ser y no del método. Esto se refleja de un modo aún más claro en la observación de Prostakova acerca de cómo dividir los «trescientos rublos» encontrados en tres partes iguales: «Te está engañando, hijo de mi alma. Si te has encontrado tú el dinero, no lo compartas con nadie. Quédate con todo, Mitrofanushka. Y no aprendas esa ciencia estúpida.» No vamos a reírnos de Prostakova, sino analicemos sus palabras. ¿Tiene razón? Sin ningún género de dudas, si consideramos el problema desde el punto de vista del sentido común y no de la aspiración de dominar las reglas formales de la aritmética (dejamos de lado el aspecto moral de las palabras de Prostakova: desde el punto de vista del matemático, es decir, del hombre deformado, acostumbrado a examinar no la «esencia» del fenómeno, sino la corrección de las operaciones efectuadas, la respuesta «altruista»: «Dalo todo, Mitrofanushka, no aprendas esa ciencia egoísta», es no menos absurda). Pero Tsifirkin no enseña a Mitrofan a comportarse de un modo moral, útil o con beneficio, sino a dividir números enteros. Se puede adoptar diferente actitud ante la enseñanza de la aritmética o de la gramática, pero no se puede negar que, para dominarlas, es preciso —en una etapa determinada— representarlas como estructuras de conocimientos cerradas, inmanentes.

De aquí no se infiere que, una vez estudiado el idioma como un sistema inmanente, no lo utilizaremos más adelante para obtener determinados mensajes, portadores ya de contenido. Nuestro interés hacia el contenido será tan elevado y el dominio del mecanismo formal de la lengua tan automático que podremos, en general, olvidar este último y recordar que empleamos un mecanismo determinado únicamente al tratar con extranjeros o con niños, es decir, cuando este aparato sufra perturbaciones.

Así, pues, el estudio inmanente de la lengua es el camino (y camino esencial) que conduce *al contenido* de lo que está escrito en ella.

Pero entonces se presentan al mismo tiempo dos aspectos de un problema común: cómo se organiza el texto artístico en su construcción interna, inmanente (sintagmática) y cuál es su significado, es decir, cuáles son sus relaciones semánticas con los fenómenos externos respecto a él.

Pero antes de hablar de esto, es preciso plantear la cuestión: ¿qué significa «tener un significado artístico»? Contestar a esta pregunta es más difícil de lo que puede parecer al principio. ¿Qué significa en general «tener un significado»? B. A. Uspenski, siguiendo a C. Shannon,

determina el significado «como una invariante en el proceso de las operaciones convertibles de la traducción» [2]. Esta definición es, a lo que parece, la que expresa de un modo más exacto el concepto de significado. Examinemos algunos aspectos especiales del concepto de significado en sistemas modelizadores secundarios.

El problema del significado es uno de los problemas esenciales de todas las ciencias del ciclo semiótico. En definitiva, la finalidad que persigue el estudio de cualquier sistema de signos es la determinación de su contenido. Esto lo percibe de un modo particularmente agudo el investigador de sistemas modelizadores secundarios: el estudio de la cultura, del arte, de la literatura como sistemas de signos separadamente del problema del contenido pierde todo sentido. Sin embargo, es imposible no ver que precisamente el problema del contenido —si no nos contentamos solamente con nociones puramente intuitivas de los significados— es el más difícil de analizar. En este sentido resulta útil precisar la noción acerca de la naturaleza del signo y de su significado.

A pesar de que el concepto de sistematicidad de los signos constituye el fundamento mismo de la concepción estructural de este problema, en la práctica se halla ampliamente difundida una interpretación considerablemente más simplificada. A menudo se encuentra uno ante una concepción atomística de la naturaleza del signo. Se destaca con más frecuencia la unidad del significado y del significante que la necesidad de inserción del signo en sistemas más complejos. Y, sin embargo, esta primera propiedad aparece únicamente como una manifestación de la segunda. Al examinar el aspecto del signo que se relaciona con el plano de la expresión, se subraya más la sistematicidad. La posibilidad de transcodificar un sistema de expresión en otro (por ejemplo, un sistema sonoro en gráfico) es un hecho evidente que no permite poner en duda la idea de que la materialidad del signo se realiza ante todo a través de la creación de un determinado sistema relacional. De aquí se infiere que, en el plano de expresión, es simplemente imposible la existencia de un signo aislado, atomizado, fuera del sistema.

Sin embargo, es preciso reconocer que los contenidos de los signos pueden, asimismo, concebirse tan sólo como cadenas estructurales ligadas mediante determinadas relaciones. No se puede descubrir la esencia de cada uno de los elementos de la serie de contenido al margen de la relación con otros elementos. Un hecho que no pueda compararse con nada ni incluirse en clase

[2] B. A. Uspenskij, *O semiotike iskusstva* [*Sobre la semiología del arte*], en *Simposium po strukturnumu izučeniju znakovych sistem*, Moscú, 1962, p. 125.

alguna no puede constituir el contenido de la lengua. De lo dicho se deduce que el contenido surge en aquellos casos en que disponemos aunque sólo sea de dos cadenas-estructuras distintas. En términos habituales, se puede definir una de las cadenas como el plano de la expresión, la otra, como el plano del contenido. En la transcodificación entre determinados pares de elementos, de naturaleza distinta, se establecerán correspondencias, en las cuales un elemento se percibirá en su sistema como equivalente a otro en el sistema de éste. Semejante intersección de dos cadenas de estructuras en un cierto punto común doblemente único la denominaremos signo; además, la segunda de las cadenas —aquella con la que establece la correspondencia— se presentará como contenido, la primera, como expresión. Por consiguiente, el problema del contenido es siempre un problema de transcodificación [3]. Es verdad que la propia distinción entre dos planos —del contenido y de la expresión— adolece de un cierto convencionalismo (L. Hjelmslev expresó una idea análoga), puesto que el establecimiento de una equivalencia entre los elementos de dos sistemas diferentes es el caso más frecuente pero no único de formación de significados. Se pueden señalar sistemas semiológicos que pretenden ser universales y que, por principio, no admiten la sustitución de significados de una estructura de otra serie. Nos hallamos aquí ante significados relacionales que surgen como resultado de la expresión de un elemento a través de otros elementos dentro de un sistema. Este caso se puede definir como un caso de transcodificación interna.

Debemos señalar de paso que semejante enfoque debilita el carácter absoluto de la oposición de los planos del contenido y de la expresión, admitiendo, en principio, su convertibilidad. Desde luego, los fines de comunicación plantean a cada uno de estos planos exigencias particulares y, en la práctica, convierten su relación en unidireccional. Sin embargo, estas limitaciones no existen en el dominio de la teoría. Así, en una clase de lengua, al hablar con alumnos que no dominan el ruso, el maestro señala la mesa y dice «stol». En este caso los objetos aparecen como signos de un metalenguaje cuyo contenido lo constituirán las palabras.

Los sistemas modelizadores secundarios representan estructuras cuya base está formada por una lengua na-

[3] Sobre la relación entre el problema del significado y la transcodificación, véase: V. N. Toporov, *O transformacionnom metode* [*Sobre el método transformacional*], en *Transformacionnyj metod v strukturnoj lingvistike*, Moscú, 1964; V. Ju. Rosencvejg, *Perevod y transformacija* [*Traducción y transformación*], *(ibidem)*; Ju. A. Srejder y M. V. Arapov, *Semantika i mašinnyj perevod* [*Semántica y traducción automática*], en *Problemy formalizacij semantiki jazyka. Tezisy dokladov I MGPII*, Moscú, 1964; R. Jakobson, *On Linguistik aspects of translation, On Traslation*, Cambridge, 1959.

tural. Sin embargo, posteriormente el sistema recibe una estructura complementaria, secundaria de tipo ideológico, ético, artístico, etc. Los significados de este sistema secundario pueden formarse tanto según los procedimientos propios de las lenguas naturales, como por los métodos de otros sistemas semiológicos. Por consiguiente, parece útil indicar algunos procedimientos, teóricamente posibles, de formación de significados para estudiar después cuáles de estos procedimientos, y de qué modo, pueden realizarse en un material histórico-literario concreto.

*El significado se forma mediante la transcodificación interna.* Son posibles sistemas semióticos en los cuales el significado se forma no mediante la aproximación de dos cadenas de estructuras, sino de un modo inmanente, en el interior de un sistema. Tomemos un ejemplo de una simple expresión algebraica $a=b+c$. Es evidente que el signo $a$ posee aquí un contenido determinado. Sin embargo, este contenido no se infiere de relación alguna con sistemas externos respecto a esta ecuación. Le podemos atribuir un significado externo, sustituyendo, por ejemplo, $a$ por un determinado coeficiente numérico, pero de aquí no se infiere en modo alguno que, al renunciar a semejantes sustituciones, estos signos carecerán de significados. Su significado será de naturaleza relacional, expresará la relación de unos elementos del sistema con otros. El contenido de $a$ será, en nuestro ejemplo, «$b+c$». En un sentido semiótico general podemos imaginarnos perfectamente sistemas que posean precisamente esta naturaleza de contenido de los signos. Al parecer, pueden incluirse entre estos sistemas las expresiones matemáticas, así como la música de programa o no ligada a un texto. Desde luego, el problema del signo musical es complejo y, por lo que parece, incluye siempre conexiones con series extramusicales, reales e ideo-emocionales, pero indudablemente estas relaciones poseen un carácter mucho más facultativo, que, por ejemplo, en el lenguaje, y podemos imaginarnos, aunque sea de un modo convencional, el significado puramente musical formado por las relaciones de series sonoras al margen de toda conexión extramusical [4]. En el caso en que ante nosotros, como

[4] En relación con esto es preciso señalar que la clasificación de las artes propuestas por M. WALLIS en sustancioso artículo «Swiat sztuk i swiat znakov» [«El mundo de las artes y el mundo de los signos»] (*Estetyka*, Rocznik II, Warszawa, 1961) podría discutirse. El autor divide las artes en semánticas y no semánticas, incluyendo entre estas últimas la música y las artes abstractas, comprendida entre éstas la arquitectura contemporánea. Al afirmar con razón que los signos deben ser portadores de representaciones de «objetos distintos a ellos mismos», el autor, sin embargo, considera que una construcción de Le Corbusier o un preludio de Chopin no son signos (p. 39), es decir, no

ocurre en la música, el significado se forma por la correlación de una serie de elementos (o cadenas de elementos) en el interior de la estructura, se puede hablar de *transcodificación interna múltiple.*

*Los significados se forman mediante transcodificación externa.* Este caso nos parece el más corriente, ya que está representado en las lenguas naturales. Se establece la equivalencia entre dos cadenas-estructuras de distinto tipo y sus elementos aislados. Los elementos equivalentes constituyen pares reunidos en signos. Hay que destacar que estructuras de diversos tipos se revelan como equivalentes. Aunque es difícil establecer una diferencia de principio entre aspectos de la transcodificación tales como la traducción de una forma sonora en gráfica o de una lengua a otra, por un lado, y la decodificación del contenido, por otro, es evidente, sin embargo, que cuanto más alejadas están unas de otras las estructuras mutuamente niveladas en el proceso de transcodificación, tanto más difiere su naturaleza, tanto mayor será el contenido que porte el acto mismo de conmutación de un sistema a otro.

La aproximación de dos series es el caso más extendido de formación de significados en las lenguas naturales. Se le puede definir como *transcodificación externa binaria.*

Sin embargo, en los sistemas modelizadores secundarios nos encontraremos también con *transcodificaciones externas múltiples,* aproximación no de dos, sino de muchas estructuras autónomas, en las cuales el signo no constituirá un par equivalente, sino un haz de elementos mutuamente equivalentes de distintos sistemas.

Es de señalar que los planos de expresión y de contenido (si dejamos de lado el problema de su reversibilidad) se separan de un modo más o menos natural en las transcodificaciones del tercer tipo. Mientras que los casos restantes (transcodificaciones internas y externas múltiples) no se someten de hecho a semejante interpretación.

Todos los tipos enumerados anteriormente de formación de significados están presentes en los sistemas modelizadores secundarios, manifestándose con mayor o menor grado de plenitud. Los significados inmanentes relacionales se manifestarán de un modo particularmente claro en aquellos sistemas semióticos secundarios que pretendan alcanzar la universalidad, monopolizar toda la concepción del mundo, sistematizar toda la realidad dada al hombre. El romanticismo literario es un ejemplo claro de transcodificación interna dominan-

poseen significados. Al parecer, sería más correcto referirse no a la ausencia de significados en las estructuras artísticas de este tipo, sino a la naturaleza relacional de estos significados.

te en sistemas modelizadores secundarios de tipo artístico.

Si tomamos el significado de un concepto del romanticismo tal como «genio», «gran espíritu», su contenido se obtendrá fácilmente determinando la relación que este concepto guarda respecto a otros conceptos del sistema. Señalaremos algunas oposiciones que permiten descubrir el contenido del concepto

genio - muchedumbre.

Esta antítesis se superpone a las oposiciones: «grandeza-nulidad», «singularidad, carácter excepcional-trivialidad, mediocridad», «espiritualidad-materialidad», «creatividad-animalidad», «rebelión-sumisión», etc. Todos los primeros conceptos de estas oposiciones binarias, por un lado, y todos los segundos, por otro, se presentan como variantes de un archisignificado que de este modo nos da el contenido aproximado de este concepto en el ámbito de la estructura de la conciencia romántica. Sin embargo, podemos precisar más su significado si recordamos que, en el sistema del pensamiento romántico, «genio» se insertaba asimismo en otras antítesis. Tales eran, por ejemplo, su oposición a un pueblo patriarcal, libre y bello (aquí el concepto se insertará en las oposiciones: egoísmo-altruísmo; voluntariedad-fe en las tradiciones y preceptos de los padres; alma muerta-fuerza del sentimiento; racionalismo-vida del corazón; irreligiosidad-religiosidad) o al tipo ideal de mujer (surgen las oposiciones: desgarramiento trágico-integridad armónica; fealdad como expresión de la falta de armonía-belleza; pertenencia al mundo de la maldad trágica-bondad, etc.). Como vemos, en estos casos el arquetipo [5] del concepto «genio» difiere considerablemente. Y, no obstante, todos se insertan en un sistema y, por consiguiente, todos estos arquetipos se perciben como variantes de un arquetipo de segunda serie, y entre las diferencias se establece una relación de equivalencia. Se forma así el significado. De este modo, podemos obtener una idea bastante clara del concepto «genio», estudiando su relación con otros conceptos del sistema y con el sistema en su totalidad. Sin embargo, no es necesario, desde el punto de vista del romántico, salirse de los límites de este sistema. El problema del significado objetivo, de qué significan estos u otros conceptos en el lenguaje de un pensamiento distinto, no surge, en principio, dentro de los límites de la conciencia romántica.

[5] El término «arquetipo» y otros similares («archisema», «archiestructura») están formados por analogía con el «archifonema» de N. S. Trubetzkoy y se emplean en el sentido de conjunto de rasgos distintivos, comunes a dos elementos de un nivel dado de oposición binaria que se neutraliza.

Mientras que en el sistema artístico realista el problema de la correlación entre el significado del concepto en la estructura (de las ideas o del estilo) con el significado extrasistémico cobra inmediatamente un lugar de primer orden. La transcodificación externa, la revelación demostrativa de la posibilidad de conmutación de un sistema (de ideas o de estilos) a otro, aparece como el medio de poner en evidencia este significado. Así, Pushkin, quien juzgaba ya la estructura romántica con ojos de realista, tendía a descubrir el significado del sistema romántico de estilo transcodificándolo a un registro estilístico distinto:

*Pensaba: «La salvaré,*
*No permitiré que el seductor,*
*Con el fuego de los suspiros y alabanzas,*
*Tiente el joven corazón;*
*Que el gusano despreciable y venenoso*
*Corroa el tallo de la lila;*
*Que la flor de dos mañanas*
*Se marchite a medio abrirse.»*
*Todo esto, amigos, significaba:*
*Voy a batirme con el amigo.*

Es significativo que la fraseología romántica de Lenski se presenta como expresión y el discurso del autor, como su contenido objetivo. La estructura de la narración no romántica no se percibe aquí como uno de los posibles medios de expresión [6], sino como contenido, como estructura de la propia realidad.

Más complejo es el caso en que el autor no compara dos estilos —sobreentendiéndose que uno de ellos es falso, artificioso y grandilocuente, mientras que el otro es auténtico, encarna la verdad misma—, sino que trata de penetrar en la esencia de la realidad, comprendiendo el carácter limitado de cualquiera de los sistemas codificadores. Nos hallamos aquí ante un caso de transcodificación externa múltiple. El significado surge de una nivelación de lo diferente, de la determinación de la equivalencia de varios sistemas semánticos de la primera serie muy distintos entre sí. La pluralidad de transcodificaciones permite construir un núcleo semántico, común para varios sistemas, que se percibe como significado, la salida de los límites de las estructuras del signo al mundo del objeto.

Es preciso destacar aquí que la pluralidad de transcodificaciones externas adquiere un sentido distinto en

[6] Es así como puede interpretarse la cita:

Yace en un estado de embriagadora placidez,
Como un viajero borracho en un albergue nocturno,
O, aún más dulcemente, como una mariposa
Que liba en una flor primaveral.

diferentes estructuras. En unas estructuras puede servir a los fines de la construcción, a partir de una serie de sistemas subjetivos, de su invariante objetiva, la realidad. Así está construido *Un héroe de nuestro tiempo*. El autor ofrece una cierta pluralidad de puntos de vista subjetivos que, al proyectarse mutuamente, revelan su contenido común, la realidad. Pero también es posible lo contrario, por ejemplo, en las comedias de Tieck o en algunos dramas de Pirandello: las múltiples transcodificaciones confirman la ausencia de una realidad objetiva. La realidad, que en un sistema así se desintegra en una pluralidad de interpretaciones, es ficticia. Desde el punto de vista del autor, la realidad no es más que un signo cuyo contenido lo constituyen infinitas interpretaciones [7]. En el primer caso la interpretación es un signo, y la realidad, el contenido; en el segundo, la realidad es un signo, y la interpretación, la esencia, el contenido.

No debemos olvidar que sistemas teóricamente distintos de formación de significados coexisten a menudo en los sistemas modelizadores secundarios. Podemos extraer de un mismo sistema, por ejemplo, significados que surgen tanto como resultado de la transcodificación interna, como externa. Así, al analizar las ideas de Rousseau, podemos seguir el camino de la puesta de manifiesto del contenido de conceptos aislados o del sistema en su totalidad, descubriendo su relación con determinadas series de la realidad, por ejemplo, estudiando el significado económico objetivo de los ideales de Rousseau, la relación de sus ideas con la práctica social de estas o aquellas fuezas sociales de su época. Podemos seguir el camino de determinación de la significación de las ideas (recordaré que, en este caso, determinamos no el significado de las palabras, sino de las ideas expresadas en palabras) de Rousseau, comparándolas con las ideas de otras series estructurales, por ejemplo, comparando el concepto «pueblo», en Rousseau con las correspondientes nociones de Voltaire, Mablis, Radischev, Hobbes y otros. No obstante, también se puede seguir otro camino, intentando determinar el significado del elemento mediante el esclarecimiento de su relación con otros elementos del mismo sistema. Obtendremos este significado inmanente, por ejemplo la relación entre el concepto «pueblo» en Rousseau y los conceptos «hombre», «razón», «moral», «poder», «soberanía», etc. Es verdad que la inmanencia de significados no será en este caso tan absoluta como, por ejemplo, en una expresión matemática, ya que, al aclarar el contenido semántico relacional, no podremos abstraernos de los

[7] Cf. la acotación de A. Blok en su pieza *Teatro de feria:* «Salta por la ventana. La lejanía que se divisa por la ventana está pintada sobre papel. El papel se rasga. Arlequín vuela patas arriba en el vacío».

múltiples significados, extrasistémicos, desde el punto de vista de Rousseau, de estos términos. Sin embargo, los significados extrasistémicos, inevitablemente presentes, no constituyen en este caso lo esencial y pueden a veces convertirse incluso en origen de errores [8].

Todas estas consideraciones son de suma importancia para resolver la cuestión acerca de la naturaleza del contenido de los sistemas modelizadores secundarios. Intentaremos ilustrarlas analizando algunos aspectos del estilo de Lermontov.

La lírica romántica de Lermontov ofrece una estructura monoestilística muy consecuente. Ello es debido al carácter universal del subjetivismo romántico. El mundo del «yo» del autor es único. No existe correlación alguna entre su mundo y el mundo real o el mundo de cualquier otro individuo. Por eso, para el romántico se excluye la posibilidad de equivalencia entre su mundo poético y la realidad o el mundo observado por otra persona, por ejemplo, por un hombre más prosaico. El sistema romántico como totalidad no admite por principio (desde el punto de vista del romántico) la transcodificación. Como totalidad es único, constituye el universo del poeta y, por consiguiente, no posee significado semántico (posibilidad de expresión en otro sistema). En los albores del prerromanticismo ruso, A. M. Kutuzov citaba con simpatía las palabras de Jakob Boehme: «Los ángeles y los demonios se hallan cerca unos de otros; sin embargo, el Angel que se encuentra en medio del Infierno se cuentra en el Paraíso y no ve el Infierno, del mismo modo que el demonio, en medio del Paraíso, se encuentra en el Infierno y no ve el Paraíso» [9].

En un sistema que se basa en semejantes principios los significados no surgirán mediante el establecimiento de la equivalencia de sus elementos respecto a los elementos de otro sistema, sino en su mutua relación interna. Así, el mundo espiritual armonioso de la heroína del poema romántico es la antítesis del trágico desgarramiento del héroe, la bondad de ella se opone al demonismo de él, su fe, al abismo de la irreligiosidad de él, el amor de ella, al odio de él, su belleza, a menudo, a la fealdad del héroe. De este modo, la heroína

[8] Así sucede en los casos en que el lector ha perdido el sentido del sistema del autor y conmuta involuntariamente el texto a un sistema distinto, más comprensible para él. Así, el difundido error, según el cual Pushkin, en los versos «Sublevaos, esclavos caídos», de la oda *La libertad*, llamaba a los campesinos a la insurrección, se basa en la conmutación de las palabras «sublevación», «sublevarse» de la oposición estructural «locución enfática-lenguaje hablado» (la antítesis de la palabra «sublevaos» que destaca su significado será «levantaos») a la oposición estructural «revolución-reforma» o «revolución-conservación de lo existente» (las antítesis serán: «actuad en el ámbito de la ley» o «sufrid»). Es evidente que la sustitución del sistema de Pushkin por otro conduce a una deformación del significado.

[9] *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologij* [*Trabajos de filología rusa y eslava*], t. VI, Tartu, 1963, p. 319.

no posee un carácter autónomo, ni una significación autónoma. Es una magnitud complementaria respecto a la figura del héroe, su ideal, su otro ser ideal (por ello la diferencia de sexo no es a veces obligatoria, y, al traducir *El pino*, de Heine, Lermontov suprime este rasgo distintivo: «sosna» [pino] y «pal'ma» [palmera] son ambas del género femenino) [10]. El significado de los elementos surge en su relación.

Puede decirse lo mismo acerca de la semántica del paisaje romántico, relacionada con la unidad estilística de la obra romántica de Lermontov [11].

La superación por parte del escritor de los límites de la conciencia romántica determinó un enfoque nuevo del problema de los significados. Se plantea la cuestión del significado objetivo de los signos y estructuras. Lermontov empieza a admitir la posibilidad de contemplar un mismo fenómeno desde dos puntos de vista. Ello le lleva a la creación de obras en las que un mismo contenido se narra en diferentes claves semánticas y en distintas tonalidades estilísticas. Esta disemia es característica, por ejemplo, del poema *Sashka:*

> Luna katitsja v zimnich oblakach,
> Kak scit varjažskij ili syr gollandskoj.
> [*La luna rueda por las nubes de invierno*
> *Como un escudo varego o un queso holandés.*]

El «escudo varego» y el «queso holandés» (se observa la antítesis no sólo léxica, sino también estilístico-gramatical: el solemne «ij» y el coloquial «oj») son recíprocamente equivalentes, ya que poseen un significado común al nivel de la realidad (la luna). Pero su relación no es equivalente al rebajamiento del estilo romántico en el ejemplo, citado anteriormente, de *Eugenio Oneguin.* Aquí el estilo romántico se presenta como falso rebuscamiento (no es casual la definición que del romanticismo dio Belinski —«el siglo de la fraseología»— o la antítesis lermontoviana del «falso oropel» y la «verdad de la voz noble» en oposición a la simple verdad). De este modo, la correlación era unidireccional, recordando la relación entre contenido y expresión en el lenguaje. En *Sashka* el sistema es distinto: nos hallamos ante dos puntos de vista de igual valor, y el significado no está contenido en uno de ellos, sino en su relación. La co-

[10] Una solución distinta: «kedr-pal'ma» [«cedro-palmera»] en la traducción de A. Maikov y Tiutchev. Cf.: L. V. ŠČERBA, *Izbrannije raboty po russkomu jazyku* [*Obras escogidas sobre lengua rusa*], Moscú, 1957, pp. 97-100.

[11] Hacemos deliberadamente abstracción del hecho de que cualquier sistema modelizador secundario utiliza la lengua (por consiguiente, su base la constituyen signos doblemente únicos) y examinamos tan sólo aquellos significados que surgen a un nivel supralingüístico y pertenecen a sistemas secundarios propiamente dichos.

nexión entre las cadenas-estructuras no es en este caso unidireccional, sino recíprocamente direccional. Un procedimiento constante destaca esta circunstancia: la introducción de estrofas con contenido real paralelo, pero de estilo netamente opuesto:

*Era mi amigo. Con él, ignoraba las preocupaciones,*
*Compartía los sentimientos y el dinero;*
*Me pedía prestado para un mes, lo devolvía al año,*
*Pero no me enfadaba en absoluto*
*Y a mi vez me comportaba igual;*
*Si estaba triste, lo decía al instante,*
*Si alegre, feliz, no aparecía.*
*Más de una vez aburrido sus sueños*
*Me confió y me habló de* tú.
*Ensalzaba en mí, lo que ensalzaban todos,*
*Y era mi eterno* vis-a-vis *en las cuadrillas.*

* * *

*Era mi amigo. Ya no existen amigos así...*
*¡Paz para tu corazón, querido Sasha!*
*Que duerma en tierra de campos extraños*
*No manoseado por nadie, como nuestra amistad,*
*En el mudo cementerio de mi memoria.*
*Has muerto, como muchos, sin ruido,*
*Pero con firmeza. Un misterioso pensamiento*
*Erraba aún por tu frente,*
*Cuando se cerraron tus ojos de sueño eterno;*
*Y lo que tú dijiste antes de morir*
*De los que lo oyeron no lo entendió ninguno.*

Otro ejemplo:

*Moscú es distinto; mientras viva,*
*Os juro, amigos, no dejar de amar Moscú.*
*Allí por vez primera en los días de esperanza y de feli-*
*[cidad*
*Estuve enfermo de amor y de lujuria.*

* * *

*¡Moscú, Moscú!... Te amo como un hijo,*
*Como un ruso: con fuerza, ardor y ternura.*
*Amo el brillo sagrado de tus cabellos blancos...*

Los ejemplos citados muestran que el estrato de estilo «romántico» (el «escudo varego») no es sólo objeto de rebajamiento y parodia. Ni uno ni otro estrato representan el significado en estado puro; el significado surge como resultado de su proyección mutua.

Semejante construcción reflejaba la compleja imagen de la realidad. La idea, según la cual la realidad es aquello que es dado a la mirada cotidiana, simple, se transforma en otra idea: la realidad es la intersección de diversos puntos de vista que permite superar las limitaciones de cada uno de ellos. El portador del significado no es un estrato estilístico determinado, sino la intersección de muchos estilos (puntos de vista) en contraste, intersección que produce un cierto significado «objetivo» («supraestilístico»). Un ejemplo brillante de esta construcción es el estilo de *Un héroe de nuestro tiempo*. Lermontov recurre constantemente al método de transcodificación, mostrando cómo lo observado desde un punto de vista aparece desde otro. La realidad se revela como una superposición mutua de aspectos. Así, el carácter de Pechorin está dado tal como lo ven el autor, Maxim Maximich, el propio personaje y otros personajes. Los juicios de cada uno de ellos, empezando por Maxim Maximich quien considera que los ingleses «han introducido la moda de aburrirse» puesto que «siempre han sido unos borrachos empedernidos», son limitados. Pero cada uno de estos juicios contiene también esa parte de verdad que se manifiesta en su intersección.

El estilo de *Un héroe de nuestro tiempo* está constituido en su base por un complejo sistema de transcodificaciones que pone de manifiesto la afinidad de puntos de vista aparentemente distintos y la diferencia de los semejantes. Así, la antítesis romántica entre la etnia caucásica («exótica») y la rusa («ordinaria») queda anulada por la afirmación de la unidad del punto de vista popular («ingenuo»). Esto se revela estructuralmente a través de la facilidad y naturalidad con que los idiomatismos intraducibles de la lengua y las costumbres de los pueblos del Cáucaso se transcodifican en formas de la conciencia popular rusa: «Eh, tú, Azamat, no vas a salvar la cabeza —le decía yo—. *Yaman*[12] será para tu cabeza.» «¿Cómo celebran las bodas?»: en esta pregunta del autor a Maxim Masimich se percibe una esperanza de exotismo, pero la respuesta traduce de un modo ostensible lo insólito etnográfico al estilo de lo vulgar cotidiano y de rusismos subrayados:

«—Pues *como de costumbre*. Primero el *mulla* les lee algo del Corán, después les hacen regalos a los recién casados». Este «como de costumbre» y estos «recién casados» ofrecen la clave estilística de la escena que describe la plena reversibilidad de los conceptos. Los circasianos que celebran un banquete son «una pandilla», el cantor-akin[13] «un pobre vejete» que «rasca una...

[12] *Yaman* —tártaro, mal, malamente *(N. del T.)*.
[13] *Akin* —poeta-intérprete (cantor) en algunos pueblos turcos *(N. del T.)*.

no me acuerdo como la llaman... de tres cuerdas... parecida a nuestra balalaika». Las danzas circasianas se transcodifican en las formas de los bailes campesinos rusos: «Las muchachas y los muchachos se colocan en dos filas, unos frente a otros, baten palmas y cantan» [14]. La total comprensión por parte de Maxim Maximich del mundo de los montañeses («a pesar de que era un bandido, éramos amigos». O de Kazbich que ha matado al padre de Bela: «Claro, según ellos <...> tenía toda la razón») y la total incomprensión por parte de Pechorin son muy significativas. Las ideas de Pechorin no se transcodifican al sistema de Maxim Maximich. Para éste, Pechorin es un hombre «muy raro». «Después de cumplir con mi deber me senté en su cama y le dije: "Escucha, Grigori Alexandrovich, reconoce que no está bien".

—¿Qué es lo que no está bien?

—Pues que hayas raptado a Bela... <...>

—¿Pero si me gusta?

¿Qué le iba a contestar a esto? Me sentí desconcertado» [15].

Muy compleja es la relación entre Pechorin y los personajes que le rodean en *La princesa Mary*. Distintos aspectos de su carácter se proyectan en diferentes personajes. Lermontov obliga de un modo ostensible a personajes de carácter opuesto a recurrir a una misma fraseología:

PECHORIN: «Las esposas de las autoridades locales <...> están acostumbradas en el Cáucaso a encontrar bajo el botón del uniforme un corazón ardiente y bajo la gorra blanca, una inteligencia cultivada» [16].

GRUSHNITSKI: «¿Y qué les importa si hay inteligencia bajo la gorra de uniforme y un corazón bajo el grueso capote?» [17].

PECHORIN (parodiando el estilo de una «señorita rusa»): «A los dos años se casará con un monstruo por obediencia a su mamaíta y se convencerá a sí misma de que es una desgraciada, que sólo ha amado a un hombre <...>, pero que el cielo no ha querido unirles porque él llevaba un capote de soldado, aunque bajo este grueso capote gris latía un corazón ardiente y noble.» [18]

Entre Pechorin y Grushnitski se establece un peculiar sistema de relaciones: expresiones similares ponen al descubierto la diferencia de caracteres. Pero esta diferencia no puede suprimir el hecho de que digan lo mismo y, por consiguiente, en un cierto sentido sean equi-

[14] M. JU. LERMONTOV, *Polnoje sobranije sočinenij v 6-ti tomach* [*Obras completas en seis tomos*], t. VI, Moscú-Leningrado, 1957, p. 210. El subrayado es del autor.
[15] *Ibidem*, p. 219.
[16] *Ibidem*, p. 261.
[17] *Ibidem*, p. 265.
[18] *Ibidem*, p. 277.

valentes. Obtenemos la posibilidad de ver a Pechorin con los ojos de Grushnitski y a éste con los de Pechorin. En torno a Pechorin hay todo un sistema de personajes que, por así decirlo, traducen la esencia de Pechorin al lenguaje de otro sistema y, de este modo, ponen de manifiesto esta esencia. Aparece aquí toda una gama de tipos de conciencia, desde los más lejanos hasta los idénticos. La fórmula «otro, pero idéntico» puede considerarse asimismo como un caso particular de transcodificación (con modificación cero), como un procedimiento de hacer el sistema evidente para sí mismo. Este es el papel que desempeñan el diario de Pechorin —el doble de su personalidad— y la figura del doctor Werner. Si Pechorin y Grushnitski son tan distintos que el autor les puede dejar que pronuncien discursos similares, Pechorin y Werner son tan idénticos que toda comunicación verbal entre ellos resulta inútil: las réplicas absurdas que se intercambian no son sino pruebas de una total identidad de pensamientos no expresados: «A menudo nos veíamos y hablábamos los dos de temas abstractos con gran seriedad hasta que advertíamos que los dos nos estábamos tomando el pelo. Entonces nos mirábamos significativamente, como hacían los augures romanos, según palabras de Cicerón, y nos echábamos a reír, después de reírnos a gusto, nos despedíamos satisfechos de la tarde pasada.» O: «...Werner entró en mi habitación, se sentó en un sillón, colocó el bastón en un rincón, bostezó y anunció que en la calle hacía calor. Le contesté que las moscas me estaban importunando, y los dos nos callamos.» [19] Se nos ofrece una serie de valoraciones de Pechorin: «Un buen muchacho», «un poco extraño», una persona con la que «siempre hay que estar de acuerdo», «¿soy imbécil o malvado?», «se ve que de niño su mamá le mimaba», «un hombre peligroso», «hay momentos en que entiendo al Vampiro...» «Y eso que tengo fama de buena persona», «unos dirán: era un buen muchacho, otros, era un canalla», un oficial errante «y además con una hoja de ruta que indica que viaja por razones oficiales», «un héroe de nuestro tiempo». Pero al mismo tiempo se nos ofrece información acerca del carácter de relaciones entre estos sistemas y el objeto descrito (Pechorin).

Vemos que la estructura, cuyo significado se forma como resultado de una transcodificación recíproca de muchos sistemas-cadenas, permite superar en mayor grado los límites de cada sistema concreto. Ello corresponde a la naturaleza de los significados en ciertos tipos de arte realista.

La transcodificación se halla orgánicamente ligada al problema de la equivalencia. Este problema adquiere

[19] *Ibidem*, p. 270.

una importancia particular debido a que la equivalencia de los elementos a distintos niveles constituye uno de los principios organizadores fundamentales de la poesía y, en un sentido más amplio, de la estructura artística en general. Se la puede hallar a todos los niveles, desde los inferiores (tropos, ritmo) hasta los superiores (organización composicional del texto). Sin embargo, la complejidad del problema reside en gran parte en que el concepto mismo de equivalencia en los sistemas modelizadores secundarios de tipo artístico posee una naturaleza distinta que en las estructuras de tipo primario (lingüístico). En este caso se consideran equivalentes (a nivel semántico) los elementos monosémicos respecto al *denotatum* común, respecto al sistema semántico en su totalidad y respecto a cualquiera de sus elementos que se comportan de un modo similar en un contexto similar y que, como consecuencia, admiten una permutación recíproca. Aquí es preciso tener en cuenta que la equivalencia semántica a un nivel determinado se da con mayor frecuencia que la equivalencia semántica completa con la que operará principalmente el traductor y no la persona que efectúa transformaciones semánticas dentro de los límites de un idioma. Analicemos las palabras «comer»-«zampar» y «dormir»-«tender la raspa». Tomadas al nivel de comunicación, indiferente respecto al matiz estilístico, las dos primeras (al igual que las dos segundas) expresiones serán equivalentes. Pero para un mensaje que incluye, por ejemplo, información acerca de la actitud del hablante hacia los actos del objeto, no serán equivalentes. Y, por último, podemos imaginarnos un mensaje con carga estilística dominante, en el cual la primera y la tercera y la segunda y la cuarta palabras sean equivalentes por parejas.

La equivalencia de las unidades semánticas del texto artístico se realiza por una vía distinta: la base la constituye la confrontación de unidades léxicas (u otras unidades semánticas) que al nivel de la estructura primaria (lingüística), pueden notoriamente no ser equivalentes. Es más, el escritor tiende a menudo a basar el paralelismo artístico en los significados más lejanos, correspondientes con toda evidencia a *denotata* de distinto tipo. Posteriormente se construye una estructura secundaria (artística) en la cual estas unidades se hallan en situación de mutuo paralelismo y esto se convierte en señal de que, en el sistema *dado*, deben considerarse como equivalentes. Se produce un fenómeno totalmente opuesto al fenómeno de la equivalencia semántica, pero únicamente posible sobre la base de experiencia constante de la comunicación lingüística.

La equivalencia de los elementos semánticos de la estructura artística no presupone ni una actitud simi-

lar hacia el *denotatum*, ni una identidad de relaciones respecto a los demás elementos del sistema semántico, ni una actitud similar hacia el contexto común. Por el contrario, a nivel lingüístico, todas estas relaciones pueden ser distintas. No obstante, puesto que la estructura artística *establece* entre estos elementos *diferentes* una situación de equivalencia, el receptor empieza a adivinar la existencia de un sistema semántico, distinto respecto al sistema lingüístico general, en el cual estos elementos se hallan en una relación similar respecto al medio semántico. De este modo se crea una estructura semántica particular del texto artístico dado. Pero la cuestión no se limita a esto: la equivalencia de elementos no equivalentes hace presuponer que los signos que poseen, al nivel lingüístico, distintos *denotata*, al nivel de sistema secundario poseen un *denotatum* común. Así, «queso» y «escudo», que al nivel lingüístico poseen distintos *denotata*, en el texto poético de Lermontov reciben uno común: «la luna». Al mismo tiempo es evidente que «luna», como elemento lingüístico general, no puede designarse a través de los signos «queso» y «escudo», y menos de un modo simultáneo. La luna puede designarse así únicamente como elemento de un cuadro particular del mundo creado por Lermontov. Por consiguiente, es preciso renunciar a la idea tradicional, según la cual el mundo de los *denotata* del sistema secundario es idéntico al mundo de los *denotata* del sistema primario. El sistema modelizador secundario de tipo artístico construye *su* sistema de *denotata*, el cual no es una copia, sino un modelo del mundo de los *denotata* en el sentido lingüístico general.

Al clasificar los diversos tipos de significados, es preciso distinguir dos casos de equivalencia de series-cadenas dentro de los límites de los sistemas semióticos: la transcodificación en la esfera de la semántica y la transcodificación en la esfera de la pragmática. «Un escudo varego y un queso holandés» debe considerarse como transcodificación semántica, ya que aquí elementos semánticamente distintos se convierten en equivalentes [20]. La transcodificación pragmática surge allí donde se realiza la posibilidad de conducir una narración estilísticamente diferente acerca de un mismo objeto. No varía el modelo del objeto, sino la actitud hacia este modelo, es decir, se modeliza un sujeto nuevo.

Citaremos un ejemplo de transcodificación pragmática:

[20] Sin embargo, si tomamos este ejemplo como una manifestación de un estilo determinado que no modeliza dos cuadros distintos de la realidad como medio de penetrar en una realidad «auténtica», extrasemiótica, sino como dos posibles actitudes del autor hacia un mismo mundo real, entonces se puede considerar la transcodificación como pragmática.

Nasmeškoj gor'koju obmanutogo syna
Nad promotavšimsja otcom.

[*Con la sonrisa amarga de un hijo engañado*
*Ante un padre que ha dilapidado su fortuna.*]
(M. YU, LERMONTOV, *Duma Meditación)*

My-produkty atomnych raspadov.
Za otcov produvšichsja-rasplata.

[*Somos el producto de desintegraciones atómicas.*
*Por los padres arruinados en el juego pagamos.*]
(A. VOZNESENSKI, *Otstuplenije v ritme rok-n-rolla*
[*Digresión en ritmo de rock-and-roll*])

«Promotavšijes'a otcy» [«los padres que han dilapidado su fortuna»] y «produvsijes'a otcy» [«los padres arruinados en el juego»] —tanto el objeto-concepto como el objeto-*denotatum*— coinciden de un modo ostensible. Varía la pragmática. Y si en la poesía de Voznesenski el significado artístico de tipo semántico se forma mediante una serie de complejas oposiciones fónicas en el interior del texto («rasplata»-«raspadov», «produkty»-«produvsichsja», etc.), el significado pragmático se revela en una cierta medida a través de la comparación extratextual con la poesía de Lermontov [21].

En este sentido puede considerarse como el primer ejemplo en la literatura rusa de formación de significados nuevos a un nivel pragmático la reflexión del autor del *Cantar de las huestes de Igor*, de cómo construir la narración, si «según las *bilinas* de la época» o «según lo entendía Bayan». Son significativos los ejemplos de cómo habría cantado Bayan la campaña de Igor Sviatoslavich y la contraposición de su propio estilo.

Es preciso, sin embargo, subrayar que la división de las transcodificaciones en semánticas y pragmáticas en el texto artístico es posible casi siempre tan sólo a título de abstracción investigadora. De hecho, nos encontramos, por regla general, ante combinaciones complejas de ambos sistemas. Es más: las mismas aproximaciones pueden presentarse en unas conexiones estructurales como semánticas y en otras, como pragmáticas.

Lo dicho confirma el hecho de que, al examinar el contenido de un texto artístico únicamente al nivel de

[21] Es preciso señalar que la equivalencia de los versos recíprocamente correlativos de Lermontov y de Voznesenski se alcanza nó sólo gracias a su significado común a nivel semántico, sino también gracias a una posición funcionalmente similar en un sistema de dos estilos diferentes. Como concepto, los «padres» de Voznesenski no son equivalentes a los «padres» de Lermontov, pero en ambos casos nos hallamos ante la denominación de algo elevado, de la misma sangre y tradicionalmente respetable. «Que han dilapidado su fortuna» y «arruinados en el juego» son funcionalmente unívocos, ya que expresan la idea de la bancarrota en la forma más ofensiva posible dentro de los límites del sistema estilístico *dado*.

comunicación lingüística, pasamos por alto un sistema complejo de significados creados por la estructura artística propiamente dicha.

Se puede avanzar la suposición de que la clasificación de los significados de los sistemas moralizadores secundarios de tipo artístico por el procedimiento de establecer la equivalencia entre los elementos semánticos puede revelarse útil al construir la teoría estructural de los tropos y, en un sentido más amplio, de los significados artísticos en general, y la distinción entre los tipos semántico y pragmático de transcodificación, al exponer los problemas de la estilística a la luz de las ideas semióticas.

Los significados que se forman como resultado de transcodificaciones externas pueden definirse como paradigmáticos, y de las internas, como sintagmáticos. Más adelante volveremos a estos principios importantísimos de la formación de significados artísticos. Ahora nos limitaremos a señalar un aspecto de su correlatividad. Los sistemas construidos sobre la base de significados *únicamente* sintagmáticos o *únicamente* paradigmáticos son, al parecer, imposibles. Lo más frecuente es el *dominio* de un tipo de significados sobre otro. Puede señalarse aquí una regularidad: cuanto más rígida es la organización de uno de estos sistemas, tanto más libre es, dentro de los límites de la estructura dada, la construcción del otro sistema. Así, la música no programática (o no vocal) se construye sobre la base de una sintagmática muy rígida: el elemento principal del significado será la relación de los segmentos del texto respecto a su medio textual. Sin embargo, la semántica de cada uno de los elementos —su relación con cualquier serie extramusical— representa ese reserva estructural libre que cada oyente ordena en el proceso de su percepción. Cuanto más rígida es la relación del orden de los segmentos del texto, tanto más libre es la relación semántica de los elementos del texto musical con las representaciones extramusicales.

En una estructura opuesta —en la novela psicológica del siglo XIX— los significados fundamentales se forman mediante transcodificaciones externas (sistema paradigmático). La sucesión de episodios o de otros segmentos del texto crea determinados significados, pero basta con recurrir al relato del texto para convencernos inmediatamente de que es más fácil modificar la sintagmática de los segmentos del texto que la paradigmática. Nos resulta más fácil confundir el orden de los capítulos de *Guerra y paz* que la relación entre el carácter de Pierre y el carácter de Andrés Bolkonski.

Es significativo el hecho de que basta con dirigirse a géneros que poseen una estructura sintagmática más rígida —por ejemplo, a la novela de aventuras o a la

policíaca— para que la rigidez de la organización paradigmática empiece a disminuir sensiblemente.

Y si tomamos un texto como puede ser una poesía lírica y lo consideramos como un segmento estructural (a condición de que la poesía no forme parte de un ciclo), en este caso los significados sintagmáticos —por ejemplo, la relación del texto con otras obras del mismo autor o con su biografía— adquieren el mismo carácter de reserva estructural que en la música tenía la semántica.

# EL CONCEPTO DE TEXTO

## *Textos y estructuras extratextuales*

Es difícil definir el concepto de texto. Ante todo es necesario oponerse a la identificación del texto con la idea de la totalidad de la obra de arte. Resulta poco convincente, a pesar de su simplicidad aparente, la contraposición, muy difundida, del texto, como una cierta realidad, a las concepciones, ideas, interpretaciones de todo género en las que se cree ver algo excesivamente inestable y subjetivo.

La obra de arte, que representa un determinado modelo del mundo, un cierto mensaje en el lenguaje del arte, no existe simplemente al margen de este lenguaje, así como al margen de los demás lenguajes de comunicaciones sociales. Para el lector que intente descifrarlo mediante códigos arbitrarios, elegidos de un modo subjetivo, su significación se deformará bruscamente, pero para la persona que quisiera manejar el texto arrancado de todo el conjunto de conexiones extratextuales la obra no sería portadora de significado alguno. Todo el conjunto de códigos artísticos, históricamente formados, que convierte el texto en portador de significado, corresponde a la esfera de las relaciones extratextuales. Pero se trata de relaciones totalmente reales. El concepto «lengua rusa» no es menos real que el concepto «texto en lengua rusa», aunque se trate de realidades de tipo distinto y su estudio sea asimismo diferente.

Las conexiones extratextuales de la obra pueden ser descritas como la relación del conjunto de elementos fijados en el texto respecto al conjunto de elementos del cual se efectuó la elección del elemento empleado dado. Es completamente evidente que el empleo de un cierto ritmo en un sistema que admite otras posibilidades, que admite en una alternativa la elección de una posibilidad o que ofrece cinco procedimientos, igualmente probables, de construcción de un verso, de los cuales el poeta elige uno, este empleo nos dará construcciones artísticas totalmente distintas, aunque la parte materialmente fijada de la obra —el texto— permanezca invariable.

El preciso destacar que la estructura extratextual es jerárquica, al igual que el lenguaje de la obra en su totalidad. Además, al insertarse en diferentes niveles jerárquicos, uno u otro elemento del texto establecerá distintas conexiones extratextuales (es decir, alcanzará diferente magnitud de entropía). Así, por ejemplo, si definimos un texto como una obra de la poesía rusa, la posibilidad de utilización en este texto de cualquiera de los metros que en igual medida son propios del verso ruso, será igualmente probable. Si reducimos los límites cronológicos de la construcción extratextual en la que insertamos el texto dado a la categoría de «obra de poeta ruso del siglo XIX» o hacemos lo mismo con el género («balada»), las probabilidades variarán. Pero el texto pertenece en igual medida a todas estas estructuras —y esto hay que tenerlo en cuenta—, determinando la magnitud de su entropía.

El hecho de que la pertenencia del texto a diferentes géneros, estilos, épocas, autores, etc., varíe la magnitud de la entropía de algunos elementos del mismo, no sólo obliga a considerar las conexiones extratextuales como algo real, sino que señala también cierto camino a seguir para medir esta realidad.

Es preciso diferenciar las conexiones extratextuales a nivel de lenguaje artístico y a nivel de mensaje artístico. Ya hemos citado más arriba ejemplos de las primeras. Las segundas son los casos en que la no utilización de un determinado elemento, la ausencia significativa, el «no procedimiento» se convierte en parte orgánica del texto gráficamente fijado. Tales son, por ejemplo, las omisiones de estrofas, señaladas con números en el texto definitivo de *Eugenio Oneguin*, la sustitución, por parte de Pushkin, del final ya escrito del poema *Napoleón*, por un fragmento de verso «El mundo quedó vacío...», así como los demás casos de inclusión en el texto definitivo de construcciones incompletas, la ausencia de rima allí donde el lector la espera, etc. La correlación entre el elemento no utilizado —el no procedimiento— y la estructura de la expectativa del lector y entre ésta, a su vez, y la magnitud de probabilidad de empleo en una situación constructiva dada del elemento textualmente fijado, hace igualmente de la información portadora del no procedimiento una magnitud perfectamente real y mensurable. Este problema forma parte de otro más general: el papel constructivo del cero significativo («Zéro-probleme») [1],

[1] Cf.: M. FREI, *Cahiers Ferdinand de Saussure*, XI, p. 35; ROLAND BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, París, éd. Gonthier, pp. 151-152; Z. LISSA, *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce* [*Funciones estéticas del silencio y de la pausa en la música*], en *Estetyka*, Rocznik II, 1961.

del significado semántico de la pausa, de la medición de la información que encierra el silencio artístico.

Condición indispensable para su aparición es, como hemos visto, que en el lugar del texto de uno u otro nivel ocupado por el no-procedimiento, se halle en su correspondiente estructura de código un elemento portador de significado o un conjunto de elementos, sinónimos dentro de esta construcción, portadores de significado. De este modo, el texto artístico se inserta necesariamente en una construcción extratextual más compleja, constituyendo con ella una oposición binaria.

Una nueva circunstancia complica el problema: las estructuras extratextuales modifican la magnitud de probabilidad de determinados elementos suyos en función de que correspondan a las «estructuras del hablante» —del autor—, o a las «estructuras del oyente» —del lector—, con todas las consecuencias que se derivan de la complejidad de este problema en el arte.

*Concepto de texto*

Parece conveniente que la base del concepto de texto esté constituida por las siguientes definiciones.

1. *Expresión.* El texto se halla fijado en unos signos determinados y, en este sentido, se opone a las estructuras extratextuales. Para la literatura se trata, en primer término, de la expresión del texto mediante signos de la lengua natural. La expresión en oposición a la no expresión obliga a considerar el texto como la realización de un cierto sistema, como su encarnación material. En la antinomia saussuriana de lenguaje y habla el texto pertenecerá siempre al dominio del habla. Por ello el texto poseerá siempre, junto a los elementos sistémicos, elementos extrasistémicos. Es verdad que la combinación de los principios de jerarquización y de intersección múltiple de estructuras conduce a que lo extrasistémico, desde el punto de vista de una de las subestructuras particulares, pueda revelarse sistémico desde el punto de vista de otra, y la transcodificación al lenguaje de la percepción artística del auditorio pueda, en principio, trasladar cualquier elemento a la clase de elementos sistémicos. Pero con todo, la existencia de elementos extrasistémicos —consecuencia inevitable de la materialización—, así como la percepción de unos mismos elementos —pueden ser sistémicos a un nivel y extrasistémicos a otro— acompañan necesariamente al texto.

2. *Delimitación.* La delimitación es inherente al texto. En este sentido, el texto se opone, por un lado, a

todos los signos encarnados materialmente que no entran en su constitución, según el principio de inclusión-no inclusión. Por otro lado, se opone a todas las estructuras en las que el rasgo de límite no se distingue; por ejemplo, se opone a las estructuras de las lenguas naturales y al carácter infinito («abierto») de sus textos verbales. Sin embargo, en el sistema de lenguas naturales existen asimismo construcciones en las que la categoría de delimitación se expresa netamente: la palabra y, sobre todo, la oración. No es casual que desempeñen un papel particularmente importante en la construcción del texto artístico. Ya en su tiempo A. Potebnia habló del isomorfismo del texto artístico y de la palabra. Como demostró A. M. Piatigorski, el texto posee un significado indivisible. «Ser una novela», «ser un documento», «ser una oración» significa realizar una determinada función cultural y transmitir un significado íntegro. El lector define cada uno de estos textos por un conjunto de rasgos. Por esta razón, la transmisión de un rasgo a *otro* texto es uno de los medios esenciales de formación de significados nuevos (el rasgo textual de un documento se transmite a una obra de arte, etc.).

El concepto de límite se manifiesta distintamente en textos de tipo diferente: es el principio y final en textos cuya estructura se desarrolla en el tiempo (sobre el papel modelizador específico del «principio» y «fin» en textos de este tipo, véase más adelante), el marco en la pintura, las candilejas en el teatro. La delimitación del espacio constructivo (artístico) respecto al no constructivo se convierte en el procedimiento principal del lenguaje de la escultura y de la arquitectura.

La jerarquía del texto, el hecho de que su sistema se divida en una compleja construcción de subsistemas, lleva a que una serie de elementos pertenecientes a la estructura interior se revele como límite en subsistemas de diverso tipo (límites de capítulos, estrofas, versos, hemistiquios). El límite, al mostrar al lector que está tratando con un texto y suscitar en su conciencia todo el sistema de códigos artísticos correspondientes, se halla en una posición estructural fuerte. Puesto que unos elementos son señales de un límite, y otros, de varios límites que coinciden en una posición común en el texto (el final de un capítulo es asimismo final del libro), puesto que la jerarquía de niveles permite hablar de la posición dominante de estos u otros límites (los límites del capítulo dominan jerárquicamente los límites de la estrofa, los límites de la novela, los del capítulo), se abre la posibilidad de establecer la conmensurabilidad estructural del papel que desempeñan estas o aquellas señales de delimitación. Paralelamente, la saturación del texto de límites internos (la existencia de

«encabalgamientos», la división o no división en estrofas, la división en capítulos, etc.), la demarcación de los límites externos (el grado de demarcación de los límites externos puede reducirse hasta llegar a la imitación de la ruptura mecánica del texto: *Viaje sentimental*, de Sterne) crean igualmente una base para la clasificación de tipos de construcción del texto.

3. *Carácter estructural.* El texto no representa una simple sucesión de signos en el intervalo entre dos límites internos. Una organización interna que lo convierte a nivel sintagmático en un todo estructural, es inherente al texto. Por eso, para reconocer como texto artístico un conjunto de frases de la lengua natural es preciso convencerse de que forman una cierta estructura de tipo secundario a nivel de organización artística. Es preciso señalar que el carácter estructural y la delimitación están relacionadas [2]

## *La jerarquicidad del concepto de texto*

Conviene destacar que, al referirnos a la expresión material del texto, teníamos presente una propiedad, altamente específica, de los sistemas semióticos. Su sustancia material está constituida no por «cosas», sino por relaciones de cosas. Respectivamente, ello se manifiesta asimismo en el problema del texto artístico que se construye como una forma de organización, es decir, como un sistema determinado de relaciones que constituyen sus unidades materiales. Esto se halla ligado al hecho de que entre diferentes niveles de texto pueden establecerse conexiones estructurales complementarias; relaciones entre tipos de sistemas. El texto se descompone en subtextos (nivel fonológico, nivel gramatical, etcétera), cada uno de los cuales puede examinarse como independientemente organizado. Las relaciones estructurales entre niveles devienen una característica determinada del texto en su conjunto. Son precisamente estos lazos estables (en el interior de los niveles y entre los niveles) los que confieren al texto el carácter de invariante. El funcionamiento del texto en el medio social engendra una tendencia a la división del texto en variantes. Es un fenómeno debidamente estudiado por lo que se refiere al folklore y la literatura medieval.

[2] Para más detalles sobre el concepto de texto, véase: A. M. PJATIGORSKIJ, *Nekotoryje obščije zamečanija otnositel'no rassmotrenija teksta kak raznovidnosti signala* [*Algunas observaciones generales acerca del examen del texto como variante de la señal*], en *Strukturno-tipologičeskije issledovanija*, Moscú, 1962; JU. M. LOTMAN, A. M. PJATIGORSKIJ, *Tekst i funkcija* [*Texto y función*], en *3-ja letnjaja skola po vtoricnym modelirujuscim sistemam. Tezisy. Doklady*, Tartu, 1968.

Se considera habitualmente que la técnica de impresión, que impuso su lenguaje gráfico a la nueva cultura, llevó a la desaparición de las variantes del texto literario. Esto no es del todo así. Basta con grabar la declamación de una misma poesía por diversos recitadores para convencerse de que el texto impreso nos da únicamente un cierto tipo invariante de texto (por ejemplo, a nivel de entonación) y las grabaciones, sus variantes. Si estudiamos la literatura contemporánea no desde el punto de vista del autor, como estamos acostumbrados, sino del lector, la conservación de la variabilidad será un hecho evidente. Por último, el problema del texto y de sus variantes existe plenamente para los textólogos.

El hecho de que el texto sea un sistema invariante de relaciones se manifiesta con toda evidencia al reconstruir obras defectuosas o perdidas. Aunque a ello se dedican con éxito los folkloristas [3], aunque para el medievalista este problema puede considerarse como tradicional [4], surge, sin embargo, regularmente ante el investigador de la literatura moderna. Así podrían señalarse los numerosos intentos, sobre todo en los estudios sobre Pushkin, de reconstruir las ideas y proyectos del poeta, las interesantes tentativas de restaurar textos perdidos. Si el texto no representara una cierta constante en sus límites, el propio planteamiento de estos problemas sería ilegítimo.

Sin embargo, está claro que, enfocando de este modo el problema, es posible tomar un grupo de textos (por ejemplo, la comedia rusa del siglo XVIII) y estudiarlo como un texto único, describir el sistema de reglas invariantes y considerar todas las diferencias como variantes engendradas en el proceso de su funcionamiento social. Puede constituirse una abstracción similar a un nivel muy elevado. Probablemente sea perfectamente posible examinar el concepto «literatura del siglo XX» como un cierto texto, sujeto a descripción, con una

[3] Citaré la experiencia, extremadamente aleccionadora, de reconstrucción de textos protoeslavos. Véase: V. V. IVANOV, V. N. TOPOROV, *K rekonstrukcii pralavjanskogo teksta* [*En torno a la reconstrucción de un texto protoeslavo*], en *Slavjanskoje yazykoznanije, V, Meždunarodnyj sjezd slavistov*, Moscú, 1963.

[4] Las brillantes reconstrucciones de Shajmatov de textos de las crónicas esperan un análisis minucioso a la luz de los métodos de la ciencia moderna (el análisis de la metodología de reconstrucciones véase en: D. S. LICHACOV, *Russkije letopisi* [*Las crónicas rusas*], Moscú-Leningrado, 1947). Una crítica de las premisas metodológicas de las reconstrucciones de Shajmatov aparece en los trabajos de I. P. JERJOMIN *(Povest' vremennyj let*, Leningrado, 1947) y de N. S. TRUBETZKOI (en un trabajo juvenil perdido, dedicado especialmente a este problema). Independientemente de cómo se valore la metodología de Shajmatov en el futuro, seguirá siendo un ejemplo brillante de un intento precoz de aplicación de métodos espontáneamente estructurales al problema de reconstrucción de textos.

compleja relación de conexiones variantes e invariantes, extrasistémicas y sistémicas.

De lo dicho se infiere que, si tomamos un grupo de textos isomorfos en algún sentido y los describimos como un solo texto, esta descripción contendrá, respecto a los textos que se describen, únicamente los elementos sistémicos, y los propios textos aparecerán frente a aquél como una combinación compleja de elementos organizados (sistémicos, pertinentes) y no organizados (extrasistémicos, no pertinentes). Por consiguiente, el texto de nivel superior se presentará respecto a los textos de nivel inferior como un lenguaje de descripción. Y, a su vez, el lenguaje de descripción de los textos artísticos es, en cierto sentido, isomorfo a estos textos. Otra consecuencia que se deriva de aquí es que la descripción del nivel más elevado (por ejemplo, «el texto artístico»), que contendrá únicamente las relaciones sistémicas, será el lenguaje de descripción de otros textos, pero esta descripción no será ella misma un texto (de acuerdo con la regla según la cual un texto, al ser sistema materializado, contiene elementos extrasistémicos).

Sobre la base de estas proposiciones se puede extraer una regla útil. Primero: el lenguaje de la descripción de un texto representa una jerarquía. Es inadmisible la combinación de descripciones de distintos niveles. Es preciso especificar exactamente a qué nivel (niveles) se realiza la descripción. Segundo: en los límites de un nivel dado la descripción debe ser estructural y completa. Tercero: los metalenguajes de diferentes niveles de descripción pueden ser distintos.

Conviene, sin embargo, subrayar que la realidad de la descripción científica no coincide del todo con la realidad de la percepción del lector: para el investigador que describe, es real la jerarquía de los textos que aparecen como insertos unos en los otros. Para el lector es real un solo texto, el creado por el autor. Puede representarse el género como un texto único, pero es imposible convertirlo en objeto de la percepción artística. Al percibir el texto creado por el autor como único, el receptor de la información considera todo lo que se superpone al texto como una jerarquía de códigos que revelan la semántica oculta de una única obra de arte que le ha sido realmente dada.

En relación con esto, es evidente que la definición del texto artístico no puede ser completa sin una clasificación complementaria del aspecto «remitente-destinatario». Así, diferentes interpretaciones de un papel teatral, de una pieza musical, de un mismo argumento en la pintura (por ejemplo, «la Virgen con el Niño»), etcétera, pueden percibirse desde un punto de vista, como repetición de un texto (la diferencia no queda

fijada: cf. los comentarios de un auditorio no preparado de que en el Ermitage «todo es igual», que «todos los iconos son iguales», que «es imposible distinguir a los poetas del siglo XVIII», etc.), como variantes de un texto invariante o, desde una actitud distinta, como textos diferentes e incluso contrapuestos.

*El signo figurativo verbal (la imagen)*

La propiedad de los textos artísticos de convertirse en códigos —en sistemas modelizadores— lleva a que algunos rasgos que son precisamente específicos del texto como tal, se transfieran, en el proceso de comunicación artística, a la esfera del sistema codificador. Así, por ejemplo, la delimitación deviene no sólo un rasgo del texto, sino también una propiedad esencial del lenguaje artístico.

No nos detendremos ahora en la importancia de la delimitación como principio constructivo de la composición, en las consecuencias que de ello se derivan para el lenguaje del arte.

El arte verbal empieza por los intentos de superar una propiedad fundamental de la palabra como signo lingüístico —el carácter no condicionado de la relación entre los planos de expresión y de contenido— y de construir un modelo artístico verbal como en las artes figurativas, de acuerdo con el principio icónico. Ello no es casual y está orgánicamente ligado al destino de los signos en la historia de la cultura humana.

Los signos de la lengua natural con su convención en la relación entre significado y significante, comprensibles únicamente en su referencia a un código determinado, se convierten fácilmente en incomprensibles, y allí donde el sistema semántico codificador se revela intercalado en la vida social incluso falsos. El signo como fuente de información se convierte con la misma facilidad en medio de desinformación social. La tendencia a luchar contra la palabra, la toma de conciencia de que la posibilidad de engaño radica en la esencia misma de la palabra es un factor de la cultura humana tan constante como la admiración ante el poder de la palabra. No es casual que la forma superior de comprensión cobra, para muchos tipos de cultura, la forma de «se entiende sin necesidad de palabras» y se asocia con las comunicaciones no verbales: la música, el amor, el lenguaje emocional de la paralingüística.

Los signos figurativos poseen la ventaja de que, al sobreentender la similitud externa, evidente entre el significado y el significante, entre la estructura del signo y su contenido, no exigen para su comprensión códigos complejos (al ingenuo destinatario de semejante

mensaje le parece que no utiliza en este caso código alguno). Citaremos un ejemplo de señal de carretera combinado, compuesto de dos elementos: una franja de prohibición y una cabeza de caballo. El primer elemento posee un carácter convencional: para comprender su significado es preciso conocer el código específico de las señales de circulación. El segundo es icónico y se codifica únicamente a través de la anterior experiencia de la vida (un hombre que no ha visto jamás un caballo no lo entenderá). Realicemos, sin embargo, otro experimento mental: añadamos a la señal prohibitiva un número o una palabra. En este caso ambos elementos serán convencionales; sin embargo el grado de convención será diferente. Sobre el fondo de una señal de carretera que se descifra mediante un código especial conocido por un círculo reducido de personas, la palabra y el número destacarán por su comprensibilidad general y se asimilarán funcionalmente a la cabeza de caballo o a cualquier otra señal icónica. Este ejemplo de cómo un signo convencional puede asimilarse funcionalmente a un signo figurativo ofrece gran interés para la literatura. Del material de la lengua natural —sistema de signos convencionales, pero comprensibles a toda la colectividad hasta el punto de que esta convención, sobre el fondo de otros «lenguajes» más especiales, deja de percibirse— surge un signo secundario de tipo figurativo (quizá haya que relacionarlo con la «imagen» de la teoría tradicional de la literatura). Este signo figurativo secundario posee propiedades de los signos icónicos: por su semejanza inmediata con el objeto, por su evidencia, produce la impresión de hallarse menos condicionado por el código y por eso, como parece, garantiza una mayor verdad y una mayor comprensibilidad que los signos convencionales.

Tiene este signo dos aspectos indivisibles: semejanza con el objeto que designa y desemejanza con el objeto que designa. Estos dos conceptos no existen el uno sin el otro.

# TEXTO Y SISTEMA

## *Lo sistémico y lo extrasistémico en el texto artístico*

En la manera que enfocan la obra de arte, tanto los lectores como los investigadores, hace tiempo que rivalizan dos puntos de vista: unos lectores consideran que lo fundamental es comprender la obra, otros, experimentar placer estético; unos investigadores consideran que la finalidad de su trabajo es la construcción de una concepción (cuanto más general, más abstracta, más valiosa), mientras que otros subrayan que cualquier concepción «mata» la esencia misma de la obra de arte y, al racionalizarla, la empobrece y deforma.

El carácter irreconciliable de las posiciones de partida ha llevado reiteradamente a los investigadores a lanzarse acusaciones recíprocas: de racionalismo abstracto, por un lado, y de negación agnóstica de los fundamentos mismos del conocimiento científico, del derecho a una teoría abstracta, por otro.

Lo paradójico de la situación reside en que ambas partes pueden aducir argumentos de peso a favor de sus respectivas posiciones. En efecto, es poco probable que alguien discuta el hecho de que la percepción de la obra de arte representa un acto del conocimiento y de que la percepción de la obra de arte procura un placer sensual. Sin embargo, la complejidad del problema radica en que estas afirmaciones no sólo son opuestas, sino, de hecho, incompatibles.

Todo conocimiento representa la decodificación de un mensaje. Desde este punto de vista, el proceso de conocimiento se divide en los siguientes momentos: recepción del mensaje; elección (o elaboración) del código; confrontación del texto y del código. En este proceso se destacan en el mensaje los elementos sistémicos que son los portadores de los significados. Los elementos extrasistémicos se perciben como no portadores de información y se desechan.

De este modo, el proceso del conocimiento supone inevitablemente la elevación del texto al nivel de lenguaje abstracto.

Una vez se ha descifrado el mensaje y comprendido el texto, ya no queda nada que hacer con éste. Sin em-

bargo, continuamos viendo, oyendo, sintiendo y experimentando alegría o dolor independientemente de que hayamos entendido o no su significado, mientras los estímulos externos actúen sobre nuestros sentidos. Además, sea un elemento dado del texto sistémico o extrasistémico desde el punto de vista de un código determinado, puede, debido a su materialidad física, actuar sobre nuestros sentidos y producirnos un sentimiento de alegría o de sufrimiento. De este modo, se crea la sensación de que la diferencia entre el placer producido por la comprensión intelectual y el placer producido por la utilización física no sólo es muy grande, sino que tampoco permite, en general, reducir a uno solo estos dos aspectos que realmente existen en el arte, lo cual condena, sin ninguna duda, al crítico de arte a una dualidad en el enfoque del objeto del estudio.

Pero examinemos estos problemas desde un punto de vista diferente. Es preciso reconocer que todo proceso de asimilación sensorial se puede representar asimismo como obtención de información. Probablemente, con un cierto grado de aproximación, se podría definir el placer sensorial como obtención de información a partir de material no sistémico (a diferencia del intelectual: obtención de información a partir de la sistematicidad).

Pero la «obtención de información a partir de material no sistémico» supone una contradicción en los términos, puesto que la información (por definición) puede estar contenida únicamente en un sistema determinado, en un tipo determinado de relaciones estructurales. La cuestión reside en que cualquier proceso de asimilación sensorial representa una larga y reiterada aplicación al texto de diferentes códigos, a menudo sin relaciones recíprocas entre ellos, con el fin de introducir en el sistema un número máximo de elementos extrasistémicos. El hombre recibe la información no sólo a través de los signos y de los sistemas de signos. Cualquier contacto con el medio exterior, cualquier asimilación biológica supone obtención de información y puede describirse en los términos de la teoría de la información. El sistema de receptores sensoriales o el mecanismo bioquímico pueden representarse como organizaciones de códigos que decodifican una información determinada. Ello no contradice a la afirmación (de la pág. 14) de que los lenguajes realizan la comunicación entre los individuos. La teoría de la información es más amplia que la semiótica, estudia no sólo un caso particular como es el empleo de los signos sociales en una colectividad determinada, sino también todos los casos de transmisión y conservación de la información, entendiendo esta última como la cantidad de información, lo contrario a la entropía. Imaginémonos, por ejemplo, como texto un trozo del alimento que comemos. Todo

el proceso de su utilización puede dividirse en etapas de interacciones con los receptores nerviosos, con los ácidos, con los fermentos. En cada etapa algo de lo que en la anterior no había sido asimilado, es decir, no portaba información, era extrasistémico, neutro, se inserta en el proceso activo de intercambio con el organismo humano, se torna sistémico y entrega la información que encierra.

De este modo, el placer intelectual se produce como resultado de la aplicación al mensaje de uno o de un pequeño número de códigos lógicamente ligados (este placer consiste en reducir a un sistema la masa de material heterogéneo) [1]. Teniendo en cuenta la velocidad con que trabaja el cerebro humano, es preciso señalar que el tiempo de placer intelectual —de comprensión—, si excluimos el tiempo precedente de «incomprensión», es insignificante. El hombre lo percibe como «instantáneo».

El placer sensorial presupone la aplicación de diferentes y repetidos códigos. Es duradero y puede prolongarse mientras existe una realidad determinada que corresponde a los sentidos, mientras existe un material extrasistémico que es preciso introducir en diversos sistemas.

Pero de lo dicho se infiere no sólo la diferencia entre el placer intelectual y sensorial, sino también su unidad de principio desde el punto de vista de la antinomia: información-entropía.

En el placer intelectual la utilización del aspecto material del signo es instantánea: la expresión, como la cáscara de una nuez, se parte para tirarla. El placer físico tiende a ser duradero, puesto que trata con información extrasemiótica, en la cual la expresión misma (su acción sobre los sentidos) es portadora de significado. El arte, por un lado, transforma el material no semiótico en signos capaces de producir gozo intelectual y, por otro, construye con los signos una realidad pseudofísica de segundo orden, convirtiendo el texto semiótico en un tejido cuasimaterial capaz de procurar placer físico.

De este modo, aquellos puntos de vista, aparentemente irreconciliables, a los que nos hemos referido al principio de este párrafo, se reducen, de hecho, a una correlación de la carga informacional entre el material sistémico y no sistémico en el texto artístico.

Para llegar a comprender esta antinomia es preciso hacer una serie de observaciones previas de carácter más general.

[1] Si partimos de una amplia interpretación de la información como una estructura opuesta a la entropía, se puede definir el placer como un impulso emocional, tensión y solución ligados a la obtención de una información necesaria, pero de difícil acceso.

## *La multiplicidad de planos del texto artístico*

De los razonamientos anteriores se infiere que el texto artístico puede considerarse como un texto repetidamente codificado. Es precisamente esta propiedad la que se tiene en cuenta cuando se habla de la polisemia de la palabra artística, de la imposibilidad de traducir la poesía en prosa, la obra de arte al lenguaje no artístico. Para comprender que de esta afirmación —completamente justa— no se infiere la conclusión, que se extrae a menudo, de que la ciencia de la literatura, al construir los modelos generales del texto, es impotente para captar su peculiaridad única, que constituye precisamente la esencia de la obra de arte, son necesarias algunas reflexiones complementarias.

Lo concreto y único en la vida y lo concreto y único que lo modeliza en el arte poseen naturaleza distinta.

Para mí, es único en la naturaleza aquello que, desde mi punto de vista, es extrasistémico, no es inherente a una estructura dada como tal. La literatura imita la realidad, crea de su material, sistémico por su propia esencia, un modelo de extrasistematicidad. Para parecer «contingente», un elemento del texto artístico debe pertenecer por lo menos a dos sistemas, hallarse en su intersección. Lo que, desde el punto de vista de una estructura, sea en él sistémico aparecerá como «contingente» desde el punto de vista de la otra.

De este modo, los hechos «contingentes», «únicos», «concretos» de la vida no entran, a mi juicio, en ningún sistema, los lógico-abstractos pertenecerán totalmente a un sistema, los concretos secundarios, por lo menos, a dos. Esta capacidad del elemento del texto para formar parte de varias estructuras contextuales y recibir correspondientemente distinto significado representa una de las propiedades más profundas del texto artístico.

En relación con esta peculiaridad de las obras de arte se revela su especificidad entre otros análogos de la realidad (modelos) que utiliza el hombre en el proceso del conocimiento.

Supongamos que un individuo, que realiza una actividad cualquiera, se ve obligado a recurrir al modelo de esta actividad para adquirir un determinado conocimiento. Por ejemplo, un turista que se traza un itinerario, interrumpe el desplazamiento por un terreno con el fin de realizarlo sobre el mapa, para después continuar en la práctica su camino. Sin determinar la esencia de cada una de estas actitudes, señalaremos únicamente su precisa delimitación. En un caso se realiza la actitud práctica, en otro, la convencional. La primera tiene como finalidad alcanzar determinados resultados prácticos, la segunda, la obtención de determinados

conocimientos necesarios para lograr aquéllos. En la primera el individuo se halla en una situación real, en la segunda, en una situación convencional.

Un rasgo de la conducta, que se realiza mediante la utilización de modelos científicos cognoscitivos, es su diferenciación respecto a la conducta ordinaria, práctica. Nadie que esté utilizando un mapa geográfico se imagina que está realizando un viaje real.

Entre estos dos planos existe una relación de correlación semántica sin la cual la investigación de modelos y signos no podría servir como medio de conocimiento. Sin embargo, aparece simultáneamente la tendencia a distinguir claramente ambas formas de conducta y, al establecer una correlación entre sus resultados, a no realizar la operación de interpretación semántica para cada detalle aislado. En su ciclo *Cifras vivas*, Gleb Uspenski puede revelar la semántica de unos u otros datos estadísticos (cf. sus ensayos *Un cuarto de caballo* o *Cero enteros*, que muestran la realidad que se oculta tras un índice estadístico del tipo 0,25). Sin embargo, no se puede considerar como habitual semejante manejo de los datos de la estadística económica. Por regla general, tiene lugar algo muy distinto: la persona que utiliza un prontuario de este tipo no pretende ver detrás de cada número un fenómeno de la vida: estudia el modelo estadístico de determinados procesos económicos e interpreta semánticamente tan sólo los resultados de su estudio.

Es poco probable que alguien se estremezca de horror al contemplar en un mapa el plano de una batalla, aunque, sin duda, sabe que al mapa que examina corresponde en la realidad un campo cubierto de cadáveres. Cuando Tvardovski dice de Tiorkin que estaba

*...dispersado, en parte,*
*y, en parte, destruido,*

y el propio Tiorkin declara que él «tiene en parte» piojos, la comicidad surge aquí como resultado del quebrantamiento de la relativa autonomía de la imagen convencional, semiótica, del mundo (en este caso, del parte de guerra) como consecuencia de las comparaciones imprevistas con el mundo de las *realia*.

De este modo, en la esfera de la conducta, la actividad práctica y el «trabajo con el modelo», se hallan claramente diferenciados, aunque entre ellos exista una relación recíproca.

Existe, sin embargo, una actividad modelizadora que no conoce esta diferenciación: el juego.

La oposición del juego al conocimiento carece de fundamentos.

El juego ocupa un lugar importante en la vida no sólo del hombre, sino también de los animales [2]. No hay duda de que el juego representa una de las exigencias serias y orgánicas de la psique humana. Diferentes formas de juego acompañan a la humanidad en todos los estadios de su desarrollo. Eludir despreocupadamente este hecho no será de provecho alguno para la ciencia. Y lo que es más importante, el juego nunca se opone al conocimiento; por el contrario, representa uno de los medios fundamentales de dominio de las diversas situaciones vitales, de aprendizaje de los tipos de conducta. Los animales superiores enseñan a sus crías todos los tipos de conducta que no aparecen automáticamente inscritos en el programa genético únicamente a través de los juegos. El juego posee una gran importancia en el aprendizaje del tipo de comportamiento, ya que permite construir modelos de situaciones en las cuales la inclusión de un individuo no preparado supondría para éste una amenaza de muerte, o de situaciones cuya creación no depende de la voluntad del que enseña. Aquí la situación no convencional (real) se sustituye por la convencional (lúdica). Ello ofrece grandes ventajas. Primero, el que aprende recibe la posibilidad de detener a tiempo la situación (corregir una jugada, «pasar»). Segundo, aprende a construir en su conciencia el modelo de esta situación, ya que representa en forma de juego, cuyas reglas pueden y deben formularse, un sistema amorfo de la realidad. Otra importante propiedad está relacionada con esta circunstancia: el juego permite al hombre lograr una victoria convencional sobre lo invencible (por ejemplo, la muerte) o sobre un enemigo muy poderoso (el juego de caza en la sociedad primitiva). Esto determina su significación mágica y una propiedad psicológico-pedagógica de enorme importancia: ayuda a vencer el horror ante situaciones semejantes y educa la estructura de emociones necesaria para la actividad práctica. El «ataque cruzado» de Suvorov —un ejercicio que convertía una situación de combate en situación de juego (convencional) y que consistía en que dos formaciones (a veces de caballería y de infantería) se aproximaban con gran rapidez, pasaban a través de los mutuos intervalos— pretendía vencer el miedo ante una situación análoga en la realidad y construía el modelo emocional de la victoria. Un significado análogo en la educación del hombre tiene el deporte que, frente a la actividad laboral, se presenta como juego.

El juego es un modelo de la realidad de un tipo particular. Reproduce determinados aspectos de la misma traduciéndolos al lenguaje de sus reglas. De aquí el

[2] Cf.: KARL GROSS, *Die Spiele der Thiere*, Jena, 1896.

significado educativo y de entrenamiento de los juegos hace ya tiempo reconocido por los psicólogos y los educadores. El temor de una serie de especialistas en estética de ocuparse (para evitar las acusaciones de kantismo) de los problemas del juego y su profundo convencimiento de que toda comparación entre juego y arte lleva a una defensa del «arte puro», a la negación de los vínculos existentes entre la obra de creación y la vida social, es un reflejo de su profundo desconocimiento de los problemas de las ciencias afines (psicología, pedagogía).

El juego supone la realización de una conducta particular —«lúdica»— diferente de la conducta práctica y determinada por el manejo de modelos científicos. El juego supone la realización *simultánea (¡y no el cambio consecutivo en el tiempo!)* de la conducta práctica y convencional. El que juega debe recordar al mismo tiempo que participa en una situación convencional —no auténtica— (el niño recuerda que el tigre es de juguete y no le teme) y no recordarlo (en el juego el niño considera que el tigre de juguete está vivo). Al tigre vivo el niño solamente lo teme; al tigre disecado, solamente no lo teme; al batín rayado echado sobre una silla y que *representa* en el juego el tigre le tiene *un poco* de miedo, es decir, *al mismo tiempo* le teme y no le teme.

El arte del juego consiste precisamente en adquirir el hábito de la conducta en un plano doble. Toda desviación de la misma —al tipo de conducta de un plano «serio» o al tipo «convencional» de un plano— destruye su especificidad. Tal es, por ejemplo, la confusión, habitual en las colectividades infantiles, entre la conducta lúdica y la real: los niños no pueden distinguir las emociones de doble plano de los juegos de las emociones de un plano de la vida, y el juego se convierte a menudo en pelea. Se puede citar como ejemplo un episodio que anotó Pushkin y que le había contado Krilov: unos niños que, poco después que se aplastara la rebelión de Pugachov, se pusieron a jugar al «juego de Pugachov», «se dividieron en dos bandos, el de la ciudad y el de los rebeldes, y las peleas fueron considerables». El juego se convirtió en auténtica enemistad. «Estuvo a punto de ser víctima del mismo un tal Anchapov (todavía vive). Mertvago, que lo capturó en una expedición, lo colgó con un cinturón de un árbol. Lo descolgó un soldado que pasaba» [3].

A este mismo tipo pertenecen los argumentos, muy extendidos, de cómo la máscara que se pone la persona se convierte en su naturaleza. Este argumento (por ejem-

[3] A. S. PUŠKIN, *Polnoje sobranije sočinenij* [*Obras completas*], t. IX, lib. 2, p. 492.

plo, del tipo de *Lorenzaccio*, de A. de Musset), muy popular en el arte del siglo XIX, constituyó hace relativamente poco la base de la película italiana de Rossellini *El general Della Rovere:* un granuja, hombre de los bajos fondos, pero bueno y dotado de un profundo sentido artístico, cae en manos de la Gestapo. Bajo amenaza, le proponen desempeñar en la cárcel el papel del general Della Rovere, aristócrata y héroe de la Resistencia, con el fin de confundir a los detenidos y obligarles a descubrirse. En el transcurso de la película el protagonista, que empieza haciendo una frívola, pero brillante interpretación-imitación, se transforma en el hombre que representa. Ante la mirada de los espectadores y de un miembro asombrado de la Gestapo, se convierte en aristócrata y patriota; la máscara del general Della Rovere se convierte en su verdadero rostro y acepta voluntario la muerte, confortando el ánimo de aquellos que le consideran un héroe y un jefe de la Resistencia.

En este caso la cuestión de cómo el juego se convierte en realidad, la máscara en verdad, se complementa con otra cuestión: el espectador queda convencido de que precisamente al final de la película, al convertirse en general Della Rovere, el protagonista se encuentra a sí mismo, su verdadera naturaleza que no se hubiera revelado en la vida de pícaro y pequeño estafador que le ha impuesto la realidad. Sin entrar en toda la complejidad de las ideas artísticas de la película, señalaremos tan sólo su relación con un problema psicológico real. Es precisamente el juego con su doble plano de conducta, con la posibilidad de colocar convencionalmente a la persona en situaciones, en realidades inaccesibles para él, lo que le permite hallar su propia naturaleza profunda. Adelantándonos un poco, señalaremos que esta misma misión, fundamental para el hombre, la realiza en una medida mayor el arte.

Al crear al hombre una posibilidad convencional de hablar consigo mismo en diversos lenguajes, al codificar de modos diversos su propio «yo», el arte ayuda al hombre a resolver uno de los problemas psicológicos más importantes: la determinación de su propio ser.

Un caso opuesto de transgresión de la lúdica de doble plano es la negativa a tomar el juego en serio, el subrayar de una manera unilateral su carácter convencional, «no verdadero». Tal es la actitud puramente utilitaria del jefe de la Gestapo hacia el juego del falso general, tal es la actitud hacia los juegos «ajenos», por ejemplo, de los adultos hacia los juegos de los niños. A la persona que no acepta las reglas de un juego éste le parece absurdo, sin relación alguna con la realidad «seria». Puede citarse a título de ejemplo un episodio de la novela de L. N. Tolstoi *Infancia:*

«La condescendencia de Volodia nos produjo muy poco placer; es más, su aspecto aburrido e indolente rompía todo el encanto del juego. Cuando nos sentamos en la tierra e, imaginando que íbamos de pesca, nos pusimos a remar con todas nuestras fuerzas, Volodia permaneció sentado, los brazos cruzados, en una actitud que no tenía nada en común con la de un pescador. Se lo hice ver. Pero me contestó que porque agitáramos más o menos los brazos no adelantaríamos nada ni iríamos muy lejos. Sin quererlo, estuve de acuerdo con él. Cuando, imaginándome que iba de caza, me dirigí al bosque con un palo al hombro, Volodia se tumbó de espaldas, las manos detrás de la cabeza, y me dijo que él también hacía ver que iba conmigo. Su proceder y palabras, al enfriar nuestro interés por el juego, resultaban extremadamente desagradables, sobre todo porque en el fondo teníamos que reconocer que Volodia obraba con cordura.

Yo también sé que con un palo no se puede no ya matar un pájaro, ni siquiera efectuar un disparo. Es un juego. De razonar así, tampoco se puede cabalgar sobre las sillas <...> Si vamos a juzgar las cosas de verdad, pues no hay juego posible. Y si no hay juego, ¿qué queda entonces?» [4]

De este modo, si, al utilizar un modelo cognoscitivo de tipo habitual, la persona que lo maneja practica en cada unidad de tiempo una sola conducta, el modelo lúdico en cada unidad de tiempo inserta al hombre simultáneamente en dos tipos de comportamiento, práctico y convencional.

El hecho de que un mismo estímulo suscite al mismo tiempo más de una reacción condicionada, que un mismo elemento suscite dos estructuras de conductas distintas, insertándose en cada una de las cuales adquiere diferente significado y, por consiguiente, deviene no idéntico a sí mismo, posee un sentido profundo y revela en gran parte el significado social de los modelos lúdicos. En el modelo lúdico cada uno de sus elementos y el modelo en su conjunto, al ser ellos mismos, no son solamente ellos mismos. El juego modeliza lo contingente, lo determinado de un modo incompleto, la probabilidad de procesos y fenómenos. Por eso el modelo lógico-cognoscitivo se revela más cómodo para reproducir el *lenguaje* del fenómeno a conocer, de su esencia abstracta, mientras que el modelo lúdico lo es para reproducir su *habla*, encarnación de un material contingente respecto al lenguaje.

Así, por ejemplo, el texto verbal de la obra se presenta respecto al espectáculo como el lenguaje del sistema. Su plasmación está relacionada con el hecho

[4] L. N. Tolstoj, *Sobranije sočinenij v 14-ti tomach* [*Obras en 14 tomos*], Moscú, 1951, t. I, pp. 27-28.

de que lo monosémico se convierte en polisémico, gracias a la inclusión de momentos «contingentes» respecto al texto escrito. Los significados del texto verbal no se suprimen, sino que dejan de ser únicos. El espectáculo es el texto verbal de la obra representada.

El juego es una reproducción peculiar de la combinación de procesos regulares y causales. Gracias a la repetición acentuada (la regularidad) de las situaciones (las reglas del juego), la desviación se hace particularmente significativa. A la vez, las reglas iniciales no ofrecen la posibilidad de predecir todas las «jugadas», las cuales se presentan como causales respecto a las regularidades iniciales. De este modo, cada elemento (jugada) cobra doble significado, al ser a un nivel confirmación de la regla, y a otro nivel, desviación de la misma.

La significación doble (o múltiple) de los elementos obliga a percibir los modelos lúdicos, en comparación con los respectivos modelos lógico-científicos, como semánticamente ricos, particularmente significativos:

*Cuánto valor es preciso*
*Para jugar durante siglos,*
*Como juegan los barrancos,*
*Como juega el río,*

*Como juegan los diamantes,*
*Como juega el vino,*
*Como a jugar incesantemente*
*Estamos a veces predestinados,*

*Como jugaba la adolescente*
*Entre el pueblo sencillo,*
*Con un vestido blanco a rayas*
*Y la trenza retorcida.*

(B. PASTERNAK)

El modelo lúdico se percibe, respecto a su homomorfo lógico, no en la antítesis «verdadero-falso», sino como «más rico-más pobre» (ambos verdaderos) reflejo de la vida. (Cf.: un modelo ético determinado de comportamiento de un hombre se vive como excesivamente correcto y se opone al modelo lúdico —artístico— que admite soluciones no monosémicas. Sin embargo, ambos se oponen —como verdaderos— al modelo de conducta amoral.)

Así, por ejemplo, en *El cadáver viviente*, Tolstoi opone la personalidad ética de Liza y Karenin, por un lado, y de Fedia Protasov, por otro, a las instituciones del

Estado. Es la antítesis moralidad-amoralidad. Pero la moral de Liza es demasiado correcta, monosémica: «Lo que más me atormentaba era sentir que amaba a dos hombres. Y esto significa que soy una mujer inmoral» (es preciso destacar la corrección lógica y gramatical de este monólogo emocionado). Distinta es la solución que encarna Fedia Protasov: «Mi esposa era una mujer ideal. Vive aún. Pero, ¿cómo te diría yo?, le faltaban las uvas pasas —sabes, el *kvas* lleva pasas—, le faltaba el juego. Yo tenía que olvidar. Y sin juego no se puede olvidar» [5].

Del contexto de la pieza se infiere que «olvidar» significa aquí dar una solución convencional, lúdica, a los conflictos que no tienen solución en el comportamiento práctico en general o dentro de un sistema social dado.

El arte posee una serie de rasgos que lo emparentan con los modelos lúdicos. La percepción (y creación) de una obra de arte exige un comportamiento particular —artístico— el cual posee una serie de rasgos comunes con la conducta lúdica.

Propiedad importante del comportamiento artístico es el hecho de que el que lo practica realiza simultáneamente, por así decirlo, dos conductas: vive todas las emociones que suscitaría una situación práctica análoga y, al mismo tiempo, es claramente consciente de que no se deben llevar a cabo las acciones relacionadas con esta situación (por ejemplo, prestar ayuda al protagonista). La conducta artística supone la síntesis de lo práctico y de lo convencional.

Examinemos el verso de Pushkin

*Me desharé en lágrimas ante la ficción.*

Se trata de una brillante caracterización de la doble naturaleza del comportamiento artístico. Aparentemente, la conciencia de que nos hallamos ante una ficción debería excluir las lágrimas. O por el contrario: el sentimiento que suscita las lágrimas nos haría olvidar que nos encontramos ante una ficción. De hecho, ambos tipos —opuestos— de conducta existen de modo simultáneo ahondándose mutuamente.

Esta propiedad adquiere particular significado en el arte: cada uno de los elementos del modelo artístico y éste en su totalidad resultan insertos simultáneamente en más de un sistema de conducta, cobrando en cada uno de estos sistemas su significado particular. Los significados *A* y *A'* (de cada uno de los elementos, de los niveles o de toda la estructura) no se anulan mutua-

[5] L. N. Tolstoj, *Sobranije sočinenij v 14-ti tomach* [*Obras en 14 tomos*], t. XI, pp. 255, 261-262.

mente, sino que establecen una correlación recíproca. El principio lúdico se convierte en el fundamento de la organización semántica.

Examinemos tres clases de textos: un ejemplo en una exposición científica, una parábola en un texto religioso y una fábula. El ejemplo del texto científico es monosémico y de aquí su valor. Se presenta como la interpretación de una ley general y, en este sentido, es el modelo de una idea abstracta.

El texto religioso-litúrgico se construye a menudo de acuerdo con el principio de una semántica de múltiples estratos. En este caso unos mismos signos sirven, a diversos niveles estructurales semánticos, para expresar distinto contenido. Con la particularidad de que los significados que están al alcance de un lector dado de acuerdo con su nivel de santidad, iniciación, «conocimientos librescos», etc., son inaccesibles para otro que no ha alcanzado este nivel. Cuando al lector «se revela» un nuevo nivel semántico, el viejo nivel se desecha por no ser ya para él portador de verdad. Según este principio se construye el simbolismo masónico y —a través de éste— las publicaciones de las primeras sociedades de los decembristas. Un mismo texto puede contener un significado secreto (clandestino) para el iniciado y no secreto para el «profano». A cada uno la verdad se le descubre en la medida de su capacidad para contenerla. Para el «profano» el texto contiene una verdad que para el iniciado ha dejado de serlo. Respecto a un lector *dado* el texto no es portador más que de un significado.

El texto artístico se estructura de un modo distinto: cada detalle y el texto en su totalidad están insertos en diferentes sistemas de relaciones y como resultado adquieren a la vez más de un significado. Al revelarse en la metáfora, esta propiedad posee un carácter más general. Analicemos a título de ejemplo un texto de la elocuencia espiritual rusa antigua, el *Sermón sobre la Ley y la Gracia,* como obra eclesiástica y como texto artístico.

La obra del metropolita Ilarión se distingue por una clara separación de niveles. En un primer nivel se opone la libertad a la esclavitud como lo positivo a lo negativo:

| | | |
|---|---|---|
| libertad | Sara | Isaac |
| esclavitud | Agar | Ismael |

Se introduce después un nuevo nivel de oposición: «cristianismo-paganismo», que supone nuevos signos y nueva lectura de los viejos:

| | | | |
|---|---|---|---|
| cristianismo | Jesucristo | crucifixión | tierras cristianas |
| paganismo | Isaac | festín de Abraham (episodio del becerro) | Judea |

El tercer nivel lo constituye la oposición «nuevo-viejo»:

| | | |
|---|---|---|
| nuevo | nuevos cristianos | Rusia |
| viejo | viejos cristianos | Bizancio |

Y todo ello queda incluido en la antítesis «Gracia-Ley».

De este modo, el lector, que en las parábolas veía únicamente argumentos de cuentos, podía captar aquí una comunicación acerca de la rivalidad entre Sara y Agar. En este caso cada palabra representaría un signo de contenido lingüístico general. Sin embargo, la oposición Ley-Gracia, que atraviesa todo el texto, predispone a la búsqueda del texto oculto, la «alegoría» acerca de la cual se dice en *Izbornik Sv'atoslava* [*Recopilación de Sviatoslav*], de 1073: «Se dice una cosa, pero la razón de otro modo la entiende». En este caso, al percibir el texto a un primer nivel semántico, la Ley recibía como sinónimos: Agar, Ismael (como antítesis de Isaac), Sara (como antítesis de la Virgen María), Judea (como antítesis del cristianismo), el Viejo Testamento (como antítesis del Nuevo), Bizancio (como antítesis de Rusia). Todos estos —y otros— signos tenían como contenido la esclavitud, concepto lleno de significado social en la Rusia del siglo XI y que correspondía a la semiótica de la reprobación, de la humillación, de las clases inferiores. La Gracia tenía los sinónimos de: Sara (como antítesis de Agar), Isaac (como antítesis de Ismael), la Virgen María, Jesucristo, el cristianismo, el Nuevo Testamento, Rusia. Todos estos signos poseían un contenido común: la libertad, el valor social, el derecho a una actividad social y el valor espiritual («La imagen de la Ley y de la Gracia son Agar y Sara, la esclava Agar y la libre Sara <...> y nació la Gracia y la verdad, y no la Ley; un hijo, no un esclavo»).

En un segundo nivel la oposición socio-semiótica del hombre y del siervo adquiría un nuevo giro: se equiparaba a la oposición «cristianismo-paganismo». El cristianismo se percibía como la liberación espiritual que confería a todo el que creyese de un modo correcto ese significado moral que solamente el hombre libre poseía en la jerarquía social.

Por último, el oyente iniciado en las complejas re-

laciones entre la corte del príncipe Yaroslav y Bizancio captaba la antítesis entre hombres «nuevos» y «viejos» («primero era esclava, *después libre*». El subrayado es mío.—Yu. L.) e interpretaba la Gracia y toda su serie de sinónimos como símbolo de Rusia, y la Ley, como símbolo de Bizancio.

Sin embargo, el *Sermón de la Ley y de la Gracia* es una obra de arte y, en este caso, ello se refleja en el hecho de que todos estos significados no se anulan mutuamente, reproduciendo la penetración *sucesiva* del no iniciado en el sentido oculto, sino que están presentes de modo *simultáneo* produciendo un efecto lúcido. Parece como si el autor nos permitiera disfrutar de la abundancia de significados y de posibles interpretaciones del texto.

El mecanismo del efecto lúdico no consiste en la coexistencia simultánea e inmóvil de diversos significados, sino en la conciencia permanente de *otros* significados distintos al que se percibe en un momento dado. El «efecto lúdico» consiste en que los diferentes significados de un elemento no coexisten inmóviles, sino que «titilan». Cada interpretación forma un corte sincrónico separado, pero conserva a la vez el recuerdo de los significados precedentes y la conciencia de la posibilidad de futuros significados.

Por consiguiente, la definición estrictamente monosémica del significado del modelo artístico es posible únicamente en orden a su transcodificación al lenguaje de sistemas modelizadores no artísticos. El modelo artístico es siempre más amplio y más vivo que su interpretación, y la interpretación es siempre posible únicamente como aproximación. Esto está relacionado con un conocido fenómeno según el cual, al transcodificar un sistema artístico a un lenguaje no artístico, queda siempre un resto «no traducido», la superinformación que es posible tan sólo en el texto artístico.

La transcodificación de la información específicamente artística al lenguaje de sistemas modelizadores no artísticos, aunque en principio no puede realizarse sin determinadas pérdidas y ha suscitado reiteradamente protestas (a veces muy fundadas), se ha practicado un número incalculable de veces en la historia de la cultura y, al parecer, seguirá practicándose en el futuro, puesto que la aspiración a establecer una correlación entre los modelos estéticos y los modelos éticos, filosóficos, políticos, religiosos, se deriva orgánicamente del papel social del arte. Por ello sería útil señalar el posible camino a seguir para poder efectuar semejantes confrontaciones con las mínimas pérdidas.

La interpretación semántica es siempre el establecimiento de una correspondencia entre dos series estructurales. Si estas dos series poseen una misma conmen-

suración, esta correlación será recíprocamente monosémica. Si, por el contrario, el número de mediciones es diferente no existirá la relación de monosemia recíproca, y a un punto en una serie no le corresponderá un punto en la otra serie, sino un grupo de puntos, un sector determinado.

Como hemos visto, los modelos artísticos y los no artísticos poseen diferente magnitud de mediciones. La transcodificación de textos artísticos de dos o múltiples planos a cualquier lenguaje no artístico de un plano no nos dará una relación de correspondencia unívoca.

Es por esta razón, al parecer, por lo que se debe hablar no de una interpretación exclusiva (moral o filosófica) de *Hamlet*, sino del conjunto de interpretaciones admisibles. Probablemente todas las interpretaciones de *Eugenio Onéguin* que han tenido históricamente lugar, si añadimos aquellas que todavía surgirán antes de que la obra deje de atraer la atención del lector, constituirán la esfera de significados de la novela de Pushkin en su traducción al lenguaje no artístico. Semejante criterio nos obliga a poner mayor empeño en el examen de la historia de la recepción de textos en la conciencia de los lectores. Códigos siempre nuevos de conciencias lectoras revelan en el texto nuevos estratos semánticos.

Cuanto mayor es el número de semejantes interpretaciones, tanto más profundo es el significado específicamente artístico del texto y tanto más larga su vida. Un texto que admite un número limitado de interpretaciones se aproxima a un texto no artístico y pierde su longevidad específica artística (lo cual, desde luego, no le impide poseer una longevidad ética, filosófica o política que está determinada, sin embargo, por causas totalmente distintas).

Una vez señalados los rasgos que emparentan los modelos estéticos y lúdicos, debemos destacar la profunda, radical diferencia que existe entre ellos.

El arte no es un juego.

El hecho, realmente establecido por la etnografía, de la relación genética entre el arte y el juego, así como la circunstancia según la cual la bi(poli-)semia se haya convertido en uno de los fundamentales rasgos estructurales del arte, no significa una identidad entre arte y juego.

El juego representa el dominio de una habilidad, el entrenamiento en una situación convencional; el arte, el dominio de un mundo (la modelización de un mundo) en una situación convencional. El juego es «como actividad», el arte, «como vida». De aquí se infiere que en el juego la finalidad es la observancia de las reglas. La finalidad del arte es la verdad expresada en un lenguaje de reglas convencionales. Por eso el juego no puede ser un medio de conservación de la información

y de elaboración de nuevos conocimientos (no es sino el camino que lleva a la asimilación de hábitos ya alcanzados). Sin embargo, esto es lo que constituye la esencia del arte.

El juego, por su esencia, dista mucho del arte. Y si el compararlos permite descubrir algunos aspectos de los modelos artísticos, su contraposición ofrece resultados no menos sustanciosos.

Los modelos científicos, al organizar de un modo determinado el intelecto, representan un medio de cognición. Los modelos lúdicos, al organizar la conducta, representan una escuela de actividad (se puede comprender, en relación con esto, hasta qué punto carece de fundamento la idea de que la tesis acerca de la existencia en el arte de un elemento lúdico se opone a la noción de la actividad social; de hecho, sucede precisamente lo contrario: el juego es una de las vías de transformación de la idea abstracta en comportamiento, en actividad).

Los modelos artísticos representan una combinación, única en su género, de los modelos científico y lúdico, al organizar simultáneamente el intelecto y la conducta. En comparación con el arte, el juego se presenta como *carente de contenido*, la ciencia, como *inactiva*. De lo dicho no se infiere que en la obra de arte hay *sólo arte*. La obra de arte puede desempeñar numerosas funciones no artísticas, las cuales a veces pueden ser tan esenciales que desplacen para los contemporáneos la percepción estrictamente estética del texto. En determinados momentos históricos, el texto, para poder percibirse estéticamente, necesita poseer una función no sólo estética (sino, por ejemplo, también política, religiosa). Este aspecto es evidente, pero no constituye objeto de estudio del presente libro: no estudiamos la naturaleza del funcionamiento de los textos en la colectividad, sino el sistema de su organización interna. La pregunta «¿Cómo se organizan los textos artísticos?» no puede pretender sustituir otras cuestiones más amplias: «¿Qué es el arte?» o «¿Cuál es el papel social del arte?» Pero ello no significa que no pueda ser objeto de la atención del investigador.

Los problemas acerca de los elementos de modelización científica en los textos artísticos, acerca de la función no artística del arte, casos interesantes de funcionamiento artístico de textos no artísticos, las regularidades de la interpretación de obras de arte a niveles más abstractos —periodístico, filosófico—, todo ello constituye una tarea científica independiente y merece un estudio separado.

*El principio de conmutación estructural en la construcción del texto artístico*

Las observaciones hechas en los párrafos anteriores tienen un carácter más general: el principio de la multiplicidad de planos, la cual surge como resultado de la integración de unos mismos elementos en numerosos contextos estructurales, se ha convertido históricamente en una de las propiedades centrales de la semántica poética.

A parecer, reside aquí una de las diferencias más profundas entre el arte y todos los demás sistemas modelizadores.

Ya nos hemos referido a que en todos los sistemas modelizadores el material extrasistémico «se elimina». En el arte, este material, al igual que el sistémico, es portador de significado. Sin embargo, examinemos el problema desde otro ángulo: en los sistemas comunicativos no artísticos la «gramática» de cualquier nivel estructural supone que pueden formularse para todo el texto unas ciertas reglas, tomadas en el aspecto acrónico, cuya transgresión es posible únicamente como error. Pero el error es un ruido en el canal de comunicación, y el texto no sólo por la redundancia de su estructura, sino también por la sistematicidad de su construcción, se opone a las deformaciones causales. La subordinación simultánea de un mismo texto a dos gramáticas es casi imposible en los sistemas no artísticos. En relación con esto, en cuanto el transmisor y el receptor de la información asimilan la gramática del sistema de comunicación, éste deja de ser informativo y se convierte no en contenido de la información, sino en medio de su transmisión.

La actitud del texto artístico hacia los «errores» cometidos contra las reglas es totalmente distinta. Incluso si nos abstraemos del complejo, aunque repetidamente examinado y en muchos aspectos estudiado problema de la lucha contra las normas establecidas en el movimiento histórico del arte y nos referimos solamente a un texto estudiado desde el punto de vista de su construcción sincrónica, advertiremos necesariamente que, por muy precisa que sea la formulación de una regla estructural determinada, deberemos señalar inmediatamente las desviaciones respecto a la misma. El número de desviaciones con cualquier característica de cualquier nivel es tan grande que este solo hecho debe llamar la atención del investigador. Sin embargo, la cuestión no reside, claro está, en la cantidad.

Se puede objetar indicando que la desviación de las reglas es una ley no sólo de las estructuras artísticas. Al nivel de su encarnación material, toda estructura no

es sino una variante de una construcción ideal creada como abstracción de las desviaciones causales de cada signo o texto concreto. En este sentido puede parecer que no existe una diferencia de principio entre el fonema, que surge como una construcción ideal basada en un gran número de variantes, y el metro poético, que surge como la abstracción ideal de las desviaciones rítmicas realmente dadas en el texto. Sin embargo, la diferencia es aquí profunda y sustancial. El hecho de que el fonema esté representado en los textos concretos por un gran número de variantes, unidas a veces únicamente por el carácter común de su relación respecto a una construcción fonológica ideal, está determinado por las diferencias físicas en la estructura individual de los órganos de la articulación y por una serie de momentos extraestructurales. Si conviniésemos en considerar como correlato fónico de un fonema dado un cierto patrón acústico distribuido entre todos los portadores del habla en una grabación mecánica y lo incluyésemos siempre en lugar de la pronunciación de un fonema dado, si suprimiéramos artificialmente la variabilidad del dominio de la pronunciación, del mismo modo que eliminamos el polisemantismo de la terminología [6], por ello el lenguaje como sistema de comunicación no sufriría.

Sin embargo, si nosotros prohibimos las variantes rítmicas (lo cual es más fácil de hacer que en el caso de los fonemas), la estructura del verso perdería inmediatamente vitalidad. Pongamos otro ejemplo. En la arquitectura clásica, en los órdenes dórico y toscano, la línea del fuste de la columna no forma, como es sabido, una recta trazada del capitel a la base. Ya en los tiempos antiguos la construcción de una columna con un fuste geométricamente irreprochable (al menos en una aproximación determinada) no constituía un problema técnico insoluble. Sin embargo, una columna labrada de este modo hubiera producido una desagradable impresión de inercia. De hecho, en el fuste, aproximadamente a la distancia de un tercio del capitel, existe un pequeño abultamiento, imperceptible al ojo, pero que advertimos infaliblemente. Es precisamente lo que confiere al cuerpo de la columna su elasticidad vital.

De este modo, las «irregularidades» en el arte adquieren significado estructural y con ello difieren netamente de las irregularidades en otros sistemas modelizadores.

Sin embargo, basándose en esta propiedad del arte, se saca a menudo una conclusión con la que es imposible estar de acuerdo; a ella se refieren los que consideran que el estudio del arte, debido a la infinita in-

[6] El aumento de la importancia de la comunicación fónica entre el hombre y la máquina puede plantear una exigencia similar o análoga.

dividualización de sus objetos, no puede constituir una esfera de aplicación de los métodos científicos analíticos. Para desentrañar este problema es necesario comprender la función y origen de los elementos extrasistémicos, en el texto artístico, de ese «apenas una pizca» de que habla Tolstoi.

Ya hemos señalado que en los sistemas de comunicación de tipo no artístico la gramática, para los participantes de la transmisión del procedimiento, es dada de antemano y por ello no es informativa. Debido a esto, al ser un poderoso medio modelizador del tipo usual que forma la conciencia colectiva de todo el grupo social portador del sistema dado, las estructuras de esta clase no crean modelos ocasionales.

Podría parecer que en los modelos artísticos, puesto que la estructura se destaca con mayor nitidez (no en vano se dice que el lenguaje del arte literario puede definirse como una lengua natural con las limitaciones complementarias que se le imponen), la predictividad de los elementos ulteriores debería ser más elevada y, por consiguiente, la propia estructura debería ser portadora de menos información que en la lengua natural. Sin embargo, los experimentos han demostrado [7] que nos encontramos aquí ante una paradoja a primera vista inexplicable: el texto artístico se presta peor a la predicción que las formas conexas del texto no artístico. Es curioso —volveremos a ello— que los auténticos valores poéticos y las imitaciones de epígonos ofrecen distintos índices de predicción. Otra circunstancia se revela aquí como esencial: a medida que avanza la percepción de un texto no artístico por parte de un receptor, la predictividad de aquél aumenta de modo que, al final de la proposición, una parte considerable de los medios estructurales deviene redundante. Este fenómeno no se observa en el texto artístico: el grado de «sorpresa» en la sucesión de elementos o es aproximadamente igual o crece incluso hacia el final (de nuevo nos referimos a textos de no epígonos). Todo ello es consecuencia de una propiedad estructural única del texto artístico.

Para que la estructura general del texto conserve su capacidad informativa, es preciso sacarla constantemente del estado de automatismo propio de las estructuras no artísticas. Sin embargo, también funciona simultáneamente la tendencia opuesta: solamente los elementos situados en determinadas secuencias predictivas pueden desempeñar el papel de sistemas de comunicación. De este modo, en la estructura del texto artístico funcionan simultáneamente dos mecanismos opuestos: uno

[7] Véase: IVAN FONAGY, *Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung*, en *Poetics, Poetyka, Поэтика*, I, Warszawa, 1961.

tiende a subordinar todos los elementos del texto al sistema, convertirlos en una gramática automatizada, sin la cual el acto de comunicación es imposible; el otro, a destruir esta automatización y hacer de la propia estructura la portadora de la información[8].

En relación con esto, el mecanismo de alteración de la sistematicidad adquiere en el texto artístico un aspecto particular. Contrapuesto a un sistema artístico dado como «individual», como «extrasistémico», el hecho es en realidad perfectamente sistémico, pero pertenece a *otra* estructura.

Desde el punto de vista de una estructura dada, el hecho extrasistémico es simplemente imperceptible, del mismo modo que no advertimos toda clase de interferencias, erratas, lapsus (claro está, si su fuerza no es como para ahogar sencillamente la información) mientras no percibimos en ellos sistemas.

Todo hecho «individual», todo «apenas una pizca» en el texto artístico, es el resultado de una complicación de la estructura fundamental mediante estructuras complementarias. Surge en la intersección de por lo menos dos sistemas cobrando en el contexto de cada uno de ellos un sentido particular. Cuanto mayor es el número de regularidades que se intersecan en un punto estructural dado, tanto más significados adquirirá este elemento, tanto más individual, extrasistémico parecerá. Lo extrasistémico en la vida se refleja en el arte como polisistémico.Volvamos al abultamiento en el fuste de la columna: al ser casual respecto a la recta trazada del capitel a la base (esta recta la percibimos inmediatamente como la ley estructural que organiza automáticamente su forma, y el abultamiento como el extrasistémico «apenas una pizca»), es al mismo tiempo perfectamente regular: está sujeto a cálculos exactos y se sitúa en todos los casos con uniformidad. La intersección de estas dos regularidades se percibe por nuestra parte como una individualización extrasistémica. Es importante destacar que el nuevo subsistema estructural podrá desempeñar el papel desautomatizador únicamente en el caso en que no sustituya (destruya, deseche) el viejo, sino que funcione simultáneamente de tal modo que cada uno de ellos se presente como fondo del otro. De aquí se infiere que, aunque la estructura artística aparece respecto a la realidad y a los sistemas modelizadores no artísticos como sintagmática, en su interior está construida de tal modo que cada uno de los niveles, cada una de las estructuras particulares, aparte de su construcción inmanente sintagmática, se

[8] El problema de la desautomatización de las leyes estructurales del texto fue estudiado en los años 1920 en los trabajos de V. Shklovski y Yu. Tinianov, quienes anticiparon una serie de tesis esenciales de la teoría de la información.

halla en determinadas relaciones con los demás niveles y subestructuras. No puede entenderse el efecto de la acción de un nivel a partir de su descripción aislada, sin tener en cuenta lo que se podría denominar semántica interna: la transcodificación de los elementos de un nivel estructural con los medios de otro.

Pueden señalarse aquí dos casos posibles:

*1)* transcodificación interna (desde el punto de vista de un nivel dado). Se la puede considerar como un caso particular de construcción del texto según el eje sintagmático;

*2)* transcodificación externa (desde el punto de vista de un nivel dado): un caso particular de construcción del texto según el eje paradigmático (el eje de equivalencias).

El primer caso, al igual que todas las construcciones según el eje sintagmático, está subordinado, desde el punto de vista del destinatario, a la secuencia temporal. Los elementos iniciales del texto que recibe el destinatario son, al margen de su significado, señales de determinados códigos o grupos de códigos (tendencias, géneros, tipos de argumento, pertenencia al verso o la prosa, etc.) que existen ya en la conciencia del receptor.

Sin embargo, en cuanto el receptor de la información confirma su elección de sistemas decodificadores [9], empieza a recibir inmediatamente signos estructurales que evidentemente no se pueden decodificar con la clave elegida. Quizá desee ignorarlos como si no existieran, pero su reiteración y la innegable sistematicidad en su interior no le permite hacerlo. Entonces construye un segundo sistema, el cual, desde un momento determinado, se superpone sobre el primero.

Uno de estos casos es la relación entre ritmo y metro. Pertenece también a este grupo el *point:* giros irónicos, satíricos, del habla popular en el momento en que el lector ha percibido la entonación lírica, así como cualquier otra ruptura brusca del estilo.

> *Cuando esbelta, de ojos claros,*
> *Se halla ante mí...*
> Pienso: «¡El día de San Elías el Profeta
> Obtuvo el divorcio!»
>
> (PUSHKIN)

[9] Toda cultura contiene un cierto conjunto de códigos, y la elección entre ellos es ya portadora de información, mientras que para una persona que habla sólo ruso la elección de la lengua rusa no posee un significado informativo, puesto que no supone una elección; pero si dos personas que dominan una sola lengua natural común representan el modelo de toda comunicación lingüística, el esquema de la comunicación cultural lo constituirán dos políglotas, de los cuales uno elige en qué lengua es preferible hablar del tema elegido, mientras que el otro inicia la percepción estableciendo en cuál de los idiomas que él conoce le están hablando.

Los dos primeros versos son una señal manifiesta del código: es una cita literal de la poesía de A. Podolinski *Retrato*. Pushkin remite al lector a un determinado estilo, tipo de lírica, colección de clichés. Sin embargo, los otros dos versos no corresponden evidentemente a una dirección claramente señalada, pero errónea. Se crea una compleja colisión entre el sistema de código de la lírica del romanticismo popular de los años veinte del siglo XIX y la poesía irónica de lo cotidiano. Además, cada uno de estos códigos no se toma aislado, sino en su relación con el otro, no en su sintagmática inmanente, sino en las conexiones semánticas de una transcodificación recíproca.

A la luz de este sistema complejo del código se complica claramente la semántica del mensaje: la valoración de A. P. Kern que es al mismo tiempo «esbelta, de ojos claros —la romántica «ella»[10]— y la «mujer divorciada», personaje que en la época de Pushkin se inscribía en un círculo de representaciones culturales que nada tenían de lírico-románticas. Además, ambos códigos y ambas interpretaciones del texto funcionan simultáneamente en una superposición mutua (aunque se ofrecen a la percepción del oyente de una manera sucesiva).

Un caso distinto es el relacionado con el hecho de que el sistema desautomatizador se halla situado a un nivel estructural diferente, pero de tal modo que, en el momento en que la naturaleza constructiva de alguno de los niveles estructurales fundamentales se torna claro hasta el fin para el oyente, ésta pierde su carácter dominante, y aparece en el primer plano cualquiera de los niveles del texto anteriormente secundarios. Un ejemplo clásico de esto puede ser la correlación entre los niveles rítmico y fonológico en el verso. Y no se debe a una casualidad el que sea ley casi universal el hecho de que el ritmo le venga dado al lector al principio del verso y el centro de la organización fonológica —la rima— al final. Esta diferente orientación de los niveles estructurales lleva a que, a pesar del gran número de limitaciones complementarias que la estructura artística impone al texto en lengua común, la predicibilidad no aumenta, sino que puede incluso disminuir. Al determinar la predictividad general del elemento siguiente de un texto artístico, no se debe, al parecer,

[10] En la conciencia de los contemporáneos del poeta existía un tipo determinado de entonación de la poesía lírico-romántica que empezaba por la construcción «Cuando yo-tú» con extensión facultativa «entonces la muchedumbre...»: «Cuando en mis brazos...», «Cuando tu tierna edad...», «Cuando con tanta ternura, tanto corazón...», «Cuando extasiado de amor y de placer...» (Pushkin). Se distinguía de la entonación solemne-patética del tipo: «Cuando el soberano de Asiria» (Pushkin) que influyó en la estructura de la entonación de la poesía de A. A. Ajmatova «Cuando en la angustia del suicidio...».

sumar los datos de niveles aislados, sino restar, puesto que el automatismo de un nivel anula el automatismo de otro.

Con esto está relacionado el hecho de que entre niveles estructurales aislados puede surgir una relación de complementaridad. Así, por ejemplo, hace tiempo que se ha observado que, en el ámbito de determinadas estructuras poéticas, la relajación de las limitaciones impuestas al ritmo va acompañada de un reforzamiento de las exigencias de la rima, la libertad de improvisación en la construcción general del texto de la *commedia dell'arte* se complementa con una rígida estandarización de las máscaras, del estilo de su comportamiento, de las situaciones, etc.

### *El «ruido» y la información artística*

Desde el punto de vista de la teoría de la información se denomina ruido a la irrupción del desorden, de la entropía, de la desorganización en la esfera de la estructura y de la información. El ruido anula la información. Todas las formas de destrucción: el ensordecimiento de la voz a causa de las interferencias acústicas, la pérdida de libros debido al deterioro mecánico, la deformación de la estructura del texto del autor como resultado de la intromisión del censor, todo ello representa ruido en el canal de comunicación. Según una conocida ley, todo canal de comunicación (desde el hilo telefónico hasta la distancia multisecular entre Shakespeare y nosotros) posee ruido que absorbe la información. Si la magnitud del ruido es igual a la magnitud de la información, entonces la comunicación será cero. El hombre siente constantemente la acción destructora de la entropía. Una de las funciones fundamentales de la cultura consiste en oponerse a los ataques de la entropía.

Al arte le corresponde en esto un papel particular. Desde el punto de vista de la información no artística, no existe diferencia entre un hecho extrasistémico y un hecho perteneciente a otro sistema. Para las personas que hablan el ruso y no entienden el francés, una conversación en francés será una interferencia idéntica a un ruido mecánico.

El arte —y en ello se manifiesta su afinidad estructural con la vida en la naturaleza— posee la capacidad de transformar el ruido en información, hace su estructura más compleja a costa de la correlación con el medio exterior (en todos los demás sistemas cualquier choque con el medio exterior puede llevar únicamente a una extinción de la información).

Esta particularidad está relacionada, como hemos vis-

to, con el principio estructural que determina la polisemia de los elementos artísticos; las estructuras nuevas, al entrar en el texto o en el fondo extratextual de la obra de arte, no suprimen los significados viejos, sino que forman con ellos relaciones semánticas. La diferencia entre la estructura que enriquece el contenido informacional del texto y la estructura destructora extraña consiste, al parecer, precisamente en esto: todo lo extraño que puede en uno u otro sentido establecer una correlación con la estructura del texto del autor deja de ser un ruido. Una estatua tirada sobre la hierba puede crear un nuevo efecto artístico al surgir una *relación* entre la hierba y el mármol.

Una estatua tirada a un basurero no produce este efecto en el espectador moderno: su conciencia no puede elaborar una estructura que funda estas dos entidades en una unidad intercorrelativa y en mutua proyección. Pero esto no significa que esta unificación sea imposible en principio. Por consiguiente, la cuestión de que si el «ruido» se transforma en información artística presupone siempre una descripción del tipo de cultura que nosotros tomamos como observador.

Hasta ahora hemos hablado de que un sistema extraño (un «sistema extrasistémico» desde el punto de vista del texto dado) se manifiesta a través de una determinada repetición de sus elementos, lo cual obliga al oyente [11] a captar en ellos no la casualidad, sino una regularidad distinta. Pero en el texto artístico esta cuestión se complica aún más. Podemos señalar una serie de casos en que lo notoriamente singular, casual, al irrumpir en el texto, aunque lleva en parte a la destrucción de su semántica, genera él mismo una serie de significados nuevos. Los brazos partidos de la Venus de Milo, al igual que todos los casos de oscurecimiento de los cuadros a causa del tiempo, de envejecimiento de los monumentos históricos, son, desde el punto de vista de la información no artística, casos triviales de ruidos, de ataque de la entropía a la estructura. Sin embargo, en el arte la cuestión es más compleja, y una «restauración» exageradamente audaz, realizada sin la necesaria prudencia y tacto, incapaz de reconstruir ese aspecto desconocido que el monumento presentaba a la mirada del autor y de sus contemporáneos, borra todos los contextos culturales posteriores y aparece a menudo como entropía en mayor grado que los golpes que le ha asestado el tiempo (esto, desde luego, no puede aplicarse a la conservación absolutamente indispensable ni a la restauración pensada con tacto y científicamente fundada).

[11] En relación con esto nos referimos siempre al punto de vista del receptor de la información. Un aspecto distinto del problema se examinará más adelante.

Sin embargo, el interés reside aquí en un hecho distinto. Citemos otros dos ejemplos. El primero, el pintor Mijailov, de *Ana Karerina,* que no lograba encontrar la postura adecuada para una figura de un dibujo, hasta que le ayudó una mancha casual de estearina: «De pronto sonrió y agitó alegre los brazos: "¡Es esto, esto!", dijo; cogió el lápiz y empezó a dibujar con rapidez. La mancha de estearina confería al hombre una postura nueva.»

El segundo ejemplo, del *Poema sin héroe,* de A. A. Ajmatova:

*...y como no me ha bastado papel*
*Escribo en tu borrador.*
*Y una palabra extraña aflora...*

La mancha de estearina, la palabra extraña: en ambos casos nos hallamos ante una intervención extrasistémica única que no nos da una serie de repeticiones. Pero a pesar de todo, surge una complicación de la estructura. Ello se debe a que confrontamos este hecho con otros hechos presentes en nuestra conciencia, lo convertimos en parte de una serie extratextual que choca con el texto una sola vez (aplicado a los brazos de la Venus de Milo, una serie así puede estar constituida por «arcaísmo», «autenticidad», «no expresado hasta el fin», etc.). Y de nuevo un hecho aislado, una parte de la existencia material, objetual del texto se revela como la realidad artística, pues surge en la intersección de dos regularidades.

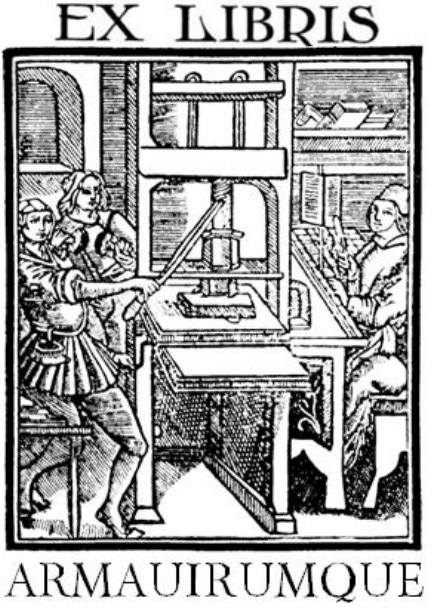
Así, pues, debemos sacar la conclusión: la estructura relacional no es una suma de detalles materiales, sino un conjunto de relaciones que en la obra de arte es primario y que constituye su fundamento, su realidad. Pero este conjunto no se construye como una jerarquía de múltiples planos sin intersecciones interiores, sino como una estructura compleja de subestructuras recíprocamente intersecadas con repetidas penetraciones de un mismo elemento en distintos contextos constructivos. Son precisamente estas intersecciones las que constituyen lo que de «objeto» tiene el texto artístico, su diversidad material, que refleja la singular asistematicidad del mundo circundante con tal verosimilitud que el espectador poco atento empieza a creer en la identidad de esta casualidad, en la individualidad no repetida del texto artístico y de las propiedades de la realidad reflejada.

La ley del texto artístico es: cuanto mayor es el número de regularidades que se intersecan en un punto estructural dado, tanto más individual parece este texto. Por eso el estudio de lo que es único en la obra de arte puede realizarse únicamente a través del descubrimien-

to de las regularidades con una sensación inevitable de que estas regularidades son inevitables.

De aquí la respuesta a la cuestión de si el conocimiento exacto mata la obra de arte. El camino al conocimiento —siempre aproximado— de la diversidad del texto artístico no pasa por las conversaciones líricas acerca de la singularidad, sino por el estudio de esta singularidad como función de determinadas repeticiones, de lo individual como función de lo regular.

Como ocurre siempre en una ciencia verdadera, sólo se puede andar; llegar hasta el final del camino es imposible. Pero esto es un defecto únicamente a los ojos de aquellos que no comprenden qué es el conocimiento.



# LOS PRINCIPIOS CONSTRUCTIVOS DEL TEXTO

Más arriba hemos hablado de la posibilidad potencial para el texto poético de trasladar cualquier palabra de la reserva de la capacidad de sentido ($h_1$) a un conjunto que determina la flexibilidad de la lengua ($h_2$) y a la inversa. Orgánicamente relacionado con esto se halla la construcción del texto según los textos paradigmáticos y sintagmáticos [1]. La esencia de esta división reside en la indicación de que, al generar una frase correcta en una lengua natural, el hablante efectúa dos operaciones distintas:

*a)* combina las palabras de modo que formen cadenas regulares (gramaticalmente correctas) en el sentido semántico y gramatical;

*b)* elige de un cierto conjunto de elementos uno que utiliza en la proposición dada.

La unión de segmentos del texto unos con otros. La formación a causa de esto de significados complementarios según el principio de transcodificación interna y la nivelación de los segmentos del texto que los convierte en sinónimos estructurales y que forma sentidos complementarios según el principio de transcodificación externa, constituyen el fundamento del mecanismo del texto artístico. Además:

*1)* la nivelación posee aquí un sentido distinto que en las lenguas naturales: como resultado de la cooposición de las unidades del texto, en lo diferente se revela la semejanza, y en lo semejante la diferencia de significados;

*2)* la combinación y selección son posibles en aquellos casos en que el texto no artístico no lo admite en absoluto.

[1] El lingüista polaco N. W. Kruszewski fue el primero en demostrar el significado de esta división. R. O. Jakobson señaló la enorme importancia que tiene la proyección recíproca de estos dos ejes en la estructura del verso: «En el lenguaje poético y solamente en él vemos la proyección del eje de identidad sobre el eje de contigüidad». Y sigue: «Puesto que surge la proyección del eje de identidad del dominio de la selección al dominio de la combinación, el problema de la equivalencia se plantea inevitablemente respecto a cualquier unidad lingüística, respecto a cualquier plano del habla» *(IV Meždunarodnyj sjezd slavistov. Materialy i diskussii,* t. I, Moscú, 1962, p. 620). Cf.: R. JAKOBSON, *Linguistics and poetics,* en *Style in language,* Cambridge, Mass., 1960.

De este modo, el texto artístico se construye sobre la base de dos tipos de relaciones: cooposición de elementos equivalentes que se repiten y cooposición de elementos contiguos (no equivalentes).

El primer principio corresponde al paso $h_1 \rightarrow h'_2$. Todos los elementos del texto se hacen equivalentes. Es el principio de repetición, de ritmo. Nivela aquello que en la lengua natural no se halla nivelado.

El segundo principio corresponde al paso $h_2 \rightarrow h'_2$. Se trata del principio de metáfora. Combina aquello que en la lengua natural no puede ser combinado. Si en el primer caso el concepto de ritmo se interpreta de un modo ampliado, incluyendo todos los casos de equivalencia en el texto (comprendida, por ejemplo, la fonológica), en el segundo se entiende también de una manera ampliada la metáfora como posibilidad de suprimir cualquier limitación en la combinación de elementos «textuales» (incluidas las gramaticales: «smrad'», «rugliv», «priparadjas'» o «Zeus-oproverzec» [2] en las poesías de Mayakovski son, en este sentido, metáforas).

Se puede interpretar la tendencia a la repetición como un principio constructivo del verso, la tendencia a la combinación como un principio constructivo de la prosa. Esta última afirmación puede parecer paradójica. Puesto que para una serie de literaturas europeas modernas (en particular, la rusa) el triunfo de la prosa coincidió con la época de la lucha contra el romanticismo, la renuncia a la metáfora empezó a percibirse precisamente como uno de los rasgos fundamentales de la estructura de la prosa. Sin embargo, debemos destacar que consideramos el fenómeno de la metáfora de un modo más amplio. La interpretación habitual de la metáfora-tropo quedará incluida en ella junto a otras formas de combinación de elementos que no se combinan al margen de la estructura dada de un texto.

Este planteamiento de la cuestión permite captar lo que de común tiene la interpretación habitual de la metáfora y los principios estructurales típicos de la prosa: prosaísmo a nivel de estilo, argumento a nivel de la composición, etc. Sobre el fondo de la prohibición de unir las palabras de distinto carácter estilístico, los textos de Pushkin de los años 1830 parecen estar escritos en prosa precisamente porque suprimen esta limitación:

[2] Se trata de neologismos formados mediante la transferencia de la palabra a otra categoría gramatical. *Smrad'* es una forma imperativa basada en *smrad (hedor); rugliv,* del verbo *rugat's'a (reñir),* y el sufijo *-liv,* equivalente en este caso al sufijo *-izo* (con propensión a lo indicado en el verbo primitivo); *priparad'as',* calco formado de *prinarad'as' (engalanándose),* con la raíz *parad (desfile); Zevs-oproverzec* calcado de *Zeus-gromoverzec (Zeus tonante)* significa Zeus refutador. *(N. del T.)*

*Está pintado de cuerpo entero. La frente, como un crá-*
*[neo desnudo,*
*Reluce alta y parece como si ocultara*
*Allí una gran tristeza...*

La combinación de «frente», «alta», «gran», «parece» [3] y «cráneo desnudo» (aplicado a una cabeza desnuda, es decir, a una calvicie), «reluce», la combinación misma de la imagen «poética» del héroe y la imagen «antipoética» de un hombre con una calva reluciente se perciben como la inserción de prosa en la poesía. Si renunciamos a considerar el texto en prosa como «no construido» y nos planteamos descubrir su estructura, será evidente que el levantamiento de las prohibiciones para combinar según el eje sintagmático constituye el principio constructivo rector. No es casual que sea precisamente la metáfora (en el sentido estricto) con su autorización para combinar lo semánticamente incombinable lo que constituya la base de esa labor gigantesca de prosaización del verso ruso que realizaron Mayakovski y Pasternak. El carácter metafórico del estilo de estos poetas es tan evidente como su orientación hacia la prosa. La característica que Pasternak da en su autobiografía del estilo de Rilke puede, desde luego, aplicarse a sus propios versos: «En Blok la prosa sigue siendo la fuente de donde salió la poesía. No la inserta en la estructura de sus medios de expresión. Para Rilke los procedimientos pictóricos y psicológicos de los novelistas contemporáneos (Tolstoi, Flaubert, Proust, los escandinavos) son inseparables del lenguaje y estilo de su poesía» [4]. La idea expresada aquí es muy profunda, y merece la mayor atención de todos aquellos que reflexionan acerca de la estructura de la prosa y del prosaísmo en el verso.

*El eje paradigmático de significados*

La repetición posee el mismo significado que la equivalencia que surge sobre la base de la relación de igualdad parcial si existe un nivel (niveles) en el cual los elementos son iguales y un nivel (niveles) en el que no hay igualdad.

La equivalencia no es identidad muerta y por eso mismo presupone asimismo desemejanza. Los niveles semejantes organizan los desemejantes, estableciendo igualmente en ellos semejanzas. Al mismo tiempo, los niveles desemejantes realizan una labor opuesta des-

[3] *Mnits'a* con el significado de «parece» es una forma arcaica. *(N. del T.)*

[4] B. PASTERNAK, *Liudi i položenija* [*Hombres y situaciones*], en *Novij Mir*, 1967, núm. 1, p. 216.

cubriendo la diferencia en lo semejante. Además, puesto que el objetivo final de este complejo sistema de mutuo ajuste es la formación de una semántica nueva, inexistente a nivel de la lengua natural, el papel de los elementos que en la lengua natural son portadores de conexiones semánticas y formales será diferente. Los elementos fonológico-gramaticales organizarán las unidades semánticamente heterogéneas en clases equivalentes, introduciendo en la semántica de la diferencia el elemento de identidad. Al coincidir los elementos semánticos, las categorías formales activarán la relación de diferencia, descubriendo en lo semánticamente homogéneo (a nivel de la lengua natural) la diferenciación del sentido (a nivel de la estructura artística). Se puede decir que en la relación de equivalencia los elementos formales y semánticos de la lengua natural, al entrar en la estructura poética, se presentan como conjuntos complementarios: la coincidencia de unos conduce a la no coincidencia de otros.

Pongamos un ejemplo:

Mogla by - vz'ala by
V utrobu peščery;
V peščeru drakona,
V truščobu pantery.

[*Si pudiera lo cogería*
*En el vientre de la caverna,*
*En la caverna del dragón,*
*En el antro de la pantera.*]

(M. TSVETAIEVA)

Las unidades léxico-semánticas de este texto, si nos referimos al nivel de la lengua natural, son diferentes (excepción hecha de la palabra «caverna» que se repite dos veces). Sin embargo, a otros niveles se establecen unas complejas relaciones de equivalencia.

A nivel métrico, el texto se divide en unidades-versos isométricos (anfíbracos de dos pies) con cesura después del primer pie. Con ello se establece una cierta equivalencia de los versos entre sí y de los hemistiquios entre sí.

*Sintácticamente* el primer verso no es paralelo a los otros tres, en cambio se divide en dos hemistiquios en los cuales las relaciones sintácticas desiguales (la construcción sintáctica elíptica «si pudiera lo cogería») se expresan mediante elementos gramaticales que se repiten de un modo riguroso. Mientras que los otros tres versos (si se los toma como versos independientes) están construidos de una manera estrictamente paralela. So-

bre el fondo de este paralelismo se activa la diferencia posicional de unos respecto a otros que se expresa a través de la puntuación del autor.

El nivel *gramatical* ofrece un riguroso paralelismo de los dos hemistiquios del primer verso, de los primeros hemistiquios de los tres versos siguientes y de los segundos hemistiquios de los versos dos y cuatro. Sobre la base del paralelismo gramatical surge la anáfora, y dos de las tres rimas (así como la rima interna compuesta del primer verso) son de naturaleza gramatical. Igual origen poseen las rimas internas que unen los tres primeros hemistiquios de los versos dos y cuatro.

El nivel *fonológico* divide netamente el texto en dos partes desiguales: una incluye el primer verso, en el cual la fonología se halla totalmente organizada por el nivel gramatical; la otra está construida según los principios constructivos formando un nivel enteramente independiente. Examinemos únicamente, para ser breves, la segunda parte, excluyendo de ella verticalmente todo el grupo anafórico de preposiciones «v» [«en»], las cuales a nivel fonológico constituyen un subconjunto completamente independiente: en estos tres versos la preposición «v» no aparece en otras posiciones. Así, pues, examinemos el texto fonológico en cursiva:

Mogla by - vz'ala by
V *utrobu peščery:*
V *peščeru drakona,*
V *truščobu pantery.*

Imaginémonos cada palabra como un segmento del texto fonológico. Tenemos derecho a ello: las palabras representan aquí segmentos no sólo en los niveles semántico, gramatical-sintáctico, rítmico, sino también en el fonológico, puesto que están agrupados de un modo asombroso por el número de fonemas (letras): 6, 6, 6, 7, 7, 7 [5]. Aunque en la distribución «seis-siete» se revela una ordenación complementaria, dejándola de lado (desde el punto de vista de una primera aproximación ello es posible), podemos considerar que los límites de las palabras dan grupos de fonemas cuantitativamente iguales. Ello simplifica la tarea de confrontación. Debemos descubrir la ordenación fonológica del texto. Para ello imaginémonos todos los segmentos como unos ciertos conjuntos equivalentes y destaquemos la potencia de su intersección. Los conjuntos en los que la parte intersecada sea mayor que la no intersecada los denominaremos conjuntos equivalentes de gran potencia. Al examinar el nivel fonológico, nos abstraemos del orden de los fonemas, prestando atención únicamente a su pre-

[5] *šč* equivale en ruso a un fonema (letra). *(N. del T.)*

sencia (para simplificar la tarea). La potencia de un conjunto la constituirán los fonemas comunes sin tomar en consideración el factor del orden.

El menor grupo de intersección lo constituirá el fonema «r»: forma parte de todos los segmentos. Para los cuatro pares de segmentos la potencia se agotará con un solo fonema.

Grupo de una potencia de un fonema (r):

utrobu - peščery
peščeru - drakona
pescery - drakona

Señalaremos que en dos de los tres casos de menor organización fonológica del texto aparece la palabra «drakon» (también se halla al margen de las conexiones por lo que se refiere a las rimas y al margen de las conexiones por lo que se refiere a las categorías gramaticales: «peščera», «pantera» son del género femenino, «drakon», del masculino; esta última circunstancia se revelará como semánticamente importante). Es la palabra menor «ligada» del texto.

Grupo de una potencia de dos fonemas (dos casos «r+vocal», uno «r+consonante»):

*tr*
truščobu - pantera
*ur*
utrobu - peščeru
*ro*
drakona - truščobu

También en este grupo de baja potencia aparece «drakon».

Grupo de una potencia de tres fonemas:

*ran*
drakona - pantery
*ščru*
peščeru - truščobu
*per*
peščeru - pantery

Grupo de una potencia de cuatro fonemas:

*pery*
peščery - pantery

Grupo de una potencia de cinco fonemas:

*peščer*
peščery - peščeru

Grupo de una potencia de seis fonemas:

*truobu* [6]
*truščobu - utrobu*

Veamos qué pares de segmentos constituyen conjuntos de gran potencia, creando una tabla en la cual las cifras extremas corresponderán al número de fonemas no coincidentes, y la cifra del medio, al número de fonemas coincidentes en el segmento [7]. Disponemos los segmentos en función del aumento de su potencia (la cifra de la izquierda corresponde a la palabra de la izquierda, la de la derecha, a la de la derecha).

| | |
|---|---|
| utrobu - peščery | 5 - 1 - 5 |
| peščery - drakona | 5 - 1 - 6 |
| peščeru - drakona | 5 - 1 - 6 |
| utrobu - peščeru | 4 - 2 - 4 |
| utrobu - drakona | 4 - 2 - 5 |
| utrobu - pantery | 4 - 2 - 5 |
| peščery - truščobu | 4 - 2 - 5 |
| drakona - truščobu | 5 - 2 - 5 |
| truščobu - pantery | 5 - 2 - 5 |
| drakona - pantery | 4 - 3 - 4 |
| panteru - truščobu | 4 - 3 - 4 |
| peščeru - pantery | 3 - 3 - 4 |
| peščery - pantery | 2 - 4 - 3 |
| peščery - peščeru | 1 - 5 - 1 |
| truščobu - utrobu | 1 - 6 - 0 |

En la última línea, el segundo segmento está compuesto en su totalidad de fonemas del primero. Las últimas líneas forman conjuntos con una intersección de gran potencia. Sin embargo, incluso intuitivamente, se percibe que la sonoridad del penúltimo y último pares es diferente. Para poder descubrir a qué se debe esto es preciso componer tablas análogas de intersecciones a niveles gramatical, léxico-semántico (para otros textos serían necesarias tablas de entonación, sintácticas, etc., pero en este caso se observa una total identidad).

La relación entre estos datos se podría reducir a una tabla general del siguiente nivel. Con ello obtendríamos el cuadro más objetivo del grado de ligazón de los ele-

[6] En el caso en que un mismo fonema aparece en un segmento una vez y en otro dos, consideramos en la intersección un fonema, y cuando aparece en ambos segmentos dos veces, contamos dos fonemas.

[7] El diccionario fonológico de frecuencias de este texto ofrece los siguientes índices. En el texto aparecen 13 fonemas que se sitúan en orden decreciente de la siguiente forma: *r*, 6 veces; *e*, 5; *u*, 4; *t*, *o*, *p*, *šč*, *a*, 3; *y*, *n*, 2; *k*, 1. Es preciso juzgar estos microdatos sobre el fondo del diccionario fonológico de frecuencias de la lengua rusa. Dos «y» y dos «m» ofrecen naturalmente distinto grado de organización fonológica premeditada del texto.

mentos en el texto. Al parecer, la máxima conexión a unos niveles y la mínima a otros crean las condiciones más favorables para la aparición de significados secundarios. Con ello, ante todo, obtenemos criterios del grado de organización del texto (lo cual puede ser muy útil al determinar la equivalencia de la traducción, puesto que la magnitud de la potencia de los subconjuntos intersecados del texto traducido diferirá inevitablemente del original; puede, sin embargo, alcanzarse el mismo grado de ligazón de los elementos semánticos que en el original mediante la regulación de la construcción de otros niveles). En segundo lugar, al analizar las conexiones semánticas que se crean como resultado de la formación de grupos semánticos de los elementos equivalentes, conseguimos destacar los más importantes.

El grupo semántico «V utrobu - V peščeru - V truščobu» y el grupo «V utrobu peščery - V truščobu pantery» [8] destaca en calidad de núcleo semántico común (base para la comparación) el significado de la orientación hacia un espacio cerrado, inaccesible y oscuro. Al introducir las posiciones espacio-semánticas «cerrado-abierto», «próximo-lejano», «dentro-fuera», «accesible-inaccesible» y las posiciones secundarias «defendido-indefenso», «oscuro-claro», «caliente-frío», «oculto-manifiesto», esta construcción sitúa el grupo en la intersección de los campos semánticos dados. Todos los miembros de la izquierda de las oposiciones enumeradas se convierten en sinónimos. Los de la derecha también. Se reducen a la oposición principal «sujeto-objeto» (por ejemplo, en la variante «mío-ajeno») y a contraposición «yo-tú».

De este modo se revela la semántica de la tendencia a superar la oposición «yo-tú» y el esquema invariante «cogería tu *tú* en mi *yo*». En este sentido, no es casual la reducida potencia de la equivalencia de los grupos que incluyen «drakona»: la categoría del género masculino le impide, al parecer, formar parte, en calidad de variante, del grupo invariante del sujeto semántico del texto. Sin embargo, al destacar el núcleo semántico, se activa la simplificación de los elementos diferenciales.

V utrobu peščery
V peščeru drakona...

La doble conexión —la coincidencia de la parte radical de la palabra que conduce a una clara semantización formal (diferencia en lo semejante) y el aislamiento

[8] Estos dos casos conciden cuantitativamente, pero la combinación del fonema «r», común a todas las palabras, con «t» ofrece, al parecer, un mayor grado de organización del texto que «ro», debido a que esta combinación se da con menor frecuencia en el idioma.

del elemento formal en calidad de rasgo distintivo esencial— eleva al máximo el valor semántico de la categoría gramatical (en este caso, el papel semántico de las relaciones espaciales que expresa) y prepara uno de los versos finales ya fuera de nuestro fragmento de texto)

...V peščeru - utrobu.
Mogla by - vz'ala by.

[*En la caverna-vientre.*
*Si pudiera, lo cogería.*]

La labor ulterior de análisis del papel semántico de los segmentos equivalentes podría desarrollarse en dos direcciones:

primero, revelando el papel semántico que desempeñan los elementos variables del invariante obtenido (por qué el invariante semántico dado se expresa a través de las variantes dadas). La diferencia de cada uno de estos elementos respecto a los demás, diferencia que surge como resultado de la equivalencia que estructuralmente se les atribuye, permite considerar cada uno de ellos como elegido de un conjunto recíprocamente equivalente, y, debido a esto, la elección de un elemento y no de otro hace de sus diferencias portadoras de significados;

segundo, revelando la relación del invariante semántico dado respecto a los invariantes semánticos de otras partes del texto, respecto a otros textos del mismo autor. En este caso se tratará de la relación del texto en cuestión respecto a otros textos de Tsvetaieva dedicados a la superación de la ruptura entre el «yo» (en todas sus manifestaciones) y el «no-yo» (también en todas sus manifestaciones).

### *El eje sintagmático en la estructura del texto artístico*

Otra operación de construcción de un texto cualquiera (de un mensaje) es la combinación de elementos. Al parecer, sería útil distinguir aquí dos casos: la combinación de elementos idénticos (o estructuralmente equivalentes) y la combinación de elementos estructurales diferentes.

En el primer caso no se obtendrá una construcción de tipo fraseológico: la repetición de elementos idénticos combinados en un todo crea una construcción de tipo del ornamento geométrico. Una diferencia esencial entre las construcciones de una cadena interiormente especializada (una frase) y una cadena interiormente no

especializada de signos (tipo ornamento) será la existencia o ausencia de un fin y un principio marcados por la construcción. Con esto se halla relacionado el hecho de que, si en el primer caso la longitud de la frase determina en una medida considerable su construcción, en el segundo el texto posee un carácter abierto.

La combinación de elementos idénticos en la cadena se realiza de acuerdo con leyes distintas a las leyes de combinación de elementos heterogéneos: se construye como adjunción y en este sentido reproduce el rasgo fundamental de la construcción suprafraseológica del texto del discurso. Aquí se revela como esencial lo siguiente: la repetición de un mismo elemento atenúa su significación semántica (cf. el efecto psicológico de la repetición continua de una misma palabra que la convierte en absurda) [9]. En cambio, pasa a un primer plano el procedimiento de combinación de estos elementos que han perdido el significado. De este modo, tiene lugar simultáneamente una formalización de los propios elementos y la semantización de sus conexiones formales. Los abundantes casos de formalización de ornamentos, su conversión de significantes en geométricos corroboran lo dicho. A la vez, el ornamento geométrico se convierte en modelo de cualquier conexión conjuntiva, por ejemplo, en esquema del texto narrativo. Esto, al parecer, está relacionado con la tendencia de los géneros narrativos a dividir el texto en segmentos equivalentes( estrofas en el texto poético, capítulos en el texto en prosa). En una primera aproximación puede decirse que dentro del segmento (verso, estrofa, capítulo) el texto se estructura de acuerdo con el principio de la frase (combinación de elementos distintos, pero no equivalentes) y que entre los segmentos predomina una relación conjuntiva del tipo que surge entre párrafos [10], capítulos, etc.

Una gran marcación estructural de los límites de los segmentos (en ausencia de categorías estructurales marcadas del principio y fin del texto) crea una ilusión de estructura que aparenta reproducir un texto discursivo (infinito) —por ejemplo, el texto discursivo de la realidad— y que por ello puede interrumpirse y continuarse

[9] En esto se basa el efecto artístico de las repeticiones insistentes en el texto literario.

[10] Cf.: Jв. V. Padučeva, *O strukture abzaca. Trudy po znakovym sistemam* [*Sobre la estructura del párrafo. Trabajos sobre los sistemas de signos*], II, Tartu, 1965; I. P. Sevbo, *Ob izučenii struktury svjaznogo teksta* [*Sobre el estudio de la estructura del texto coherente*], en *Lingvističeskije issledovanija po obščej i slavjanskoj tipologii* [*Investigaciones lingüísticas de tipología general y eslava*], Moscú, 1966; B. M. Gasparov, *O nekotorych lingvističeskich aspektach izučenija struktury teksta* [*Sobre algunos aspectos lingüísticos del estudio de la estructura del texto*], en *3-ja letn'aja škola po vtoričnym modelirujuščim sistemam. Tezisy. Doklady* [*3.ª escuela de verano sobre sistemas modelizadores secundarios. Tesis, Comunicaciones*], Tartu, 1968.

en cualquier punto como un ornamento o un relato infinito. Textos tales como *Eugenio Oneguin, Vasili Tiorkin, El cantor en el campamento de los guerreros rusos,* toda clase de coplas, *noëls* y otras canciones de este tipo se construyen según el principio de textos abiertos. Pushkin señaló reiteradamente que *Eugenio Oneguin* («colección de abigarrados capítulos») se estructuraba como una «acumulación» de nuevas estrofas.

Sin embargo, un examen más atento revela que la oposición absoluta de la combinación fraseológica y suprafraseológica de los elementos en el eje sintagmático es difícil. Al introducir el concepto de principio y final del texto como elementos obligatoriamente existentes, ofrecemos la posibilidad de examinar todo el texto como una frase. Pero también los segmentos que lo componen, al poseer sus principios y sus finales y construirse de acuerdo con un esquema sintagmático determinado, son fraseológicos. De este modo, cualquier segmento significante del texto artístico puede interpretarse como frase y como secuencia de frases. Es más: debido a lo que Yu. N. Tinianov denominaba «apretura» [tesnota] de la serie verbal en el verso y R. O. Jakobson proyección del eje de selección sobre el eje de combinación, las palabras yuxtapuestas forman en el texto artístico, dentro de los límites de un segmento dado, una totalidad semánticamente indisoluble: un «fraseologismo». En este sentido, cualquier segmento significativo (incluido el segmento universal: la totalidad del texto de la obra) se halla en correlación no sólo con la cadena de significados, sino también con un solo significado indivisible, es decir, constituye una palabra. Esta posibilidad de examinar el texto y cualquiera de sus partes significantes como una palabra particular ocasional fue señalada por B. Pasternak (y antes por Potebnia):

> ¿Qué le importan los honores y la gloria,
> Un lugar en el mundo y la fama
> En un instante, en que el soplo de la aleación
> *Funde las palabras en una palabra?*

Sin embargo, la situación se complica por el hecho de que, aunque desde el punto de vista de un nivel determinado la división en conexiones intra y suprafraseológicas puede efectuarse con toda precisión, es necesario recordar que cualquier texto puede estudiarse a partir de posiciones correspondientes a varios niveles. Además, las conexiones interfraseológicas se convierten inevitablemente en intrafraseológicas y a la inversa.

La oposición entre metáfora (conexión semántica que surge sobre el eje sintagmático) y ritmo (conexión semántica que surge sobre el eje de equivalencias) no es

absoluta aunque sólo sea porque la confrontación de dos segmentos sobre el eje de la contigüidad supone inevitablemente su separación. La división del texto en segmentos equivalentes en algún sentido (de lo contrario no se podrían confrontar) introduce de este modo el ritmo también en la estructura del eje sintagmático. Al parecer, tiene lugar el siguiente entrelazamiento complejo de relaciones. Un cierto isomorfismo de los elementos permite dividir el texto en segmentos equivalentes (separados y equiparables). Seguidamente sus significados constituyen conjuntos equivalentes de determinada potencia y distinguen los elementos semánticos distintivos.

Sin embargo, un mismo texto puede «leerse» a la luz de otras conexiones. Cada uno de los segmentos puede estudiarse como una parte de un enunciado. En este caso entra en unas relaciones determinadas, según el tipo de enunciado, con la totalidad sintagmática y sus partes. Estas relaciones conducen a que cada uno de los segmentos predice de un modo determinado el siguiente. «Con frecuencia —señala Ye. V. Paducheva— las leyes de combinación de las unidades se pueden reducir a la necesidad de repetición de ciertas partes constitutivas de estas unidades. Así, la estructura formal del verso se basa (en particular) en la repetición de sílabas que suenan de un modo similar; la concordancia del sustantiva con el adjetivo, en el mismo valor de los rasgos de género, número y caso; la posibilidad de combinación de fonemas se reduce a menudo a la regla, según la cual en los fonemas contiguos debe repetirse el mismo significado de un cierto rasgo distintivo. La cohesión del texto en un párrafo se basa en gran parte en la repetición en las frases contiguas de unos mismos elementos semánticos» [11]. El texto artístico, al suprimir las prohibiciones que existen a determinados niveles (gramático, semántico, estilístico, de entonación, etc.) de yuxtaponer ciertos segmentos del texto, activa la función estructural de aquellos elementos cuya coincidencia constituye una condición necesaria para poder combinar estos mismos segmentos en un texto no artístico.

Por consiguiente, la poesía infringe el principio de observación de prohibiciones sobre la combinación de determinados elementos del texto. Difícilmente puede considerarse este hecho como una propiedad únicamente del lenguaje poético del siglo XX. Sin hablar de «conjugar ideas lejanas» que Lomonosov consideraba un procedimiento retórico esencial, en este principio se basa, en gran parte, la combinación de grandes fragmentos argumentales del texto (episodios, «motivos», «imágenes», capítulos).

[11] Je. V. Padučeva, *op. cit.*, p. 285.

Examinemos un texto de Tiutchev:

Večer mglistyj i nenastnyj...
Ču, ne žavoronka l' glas?...
Ty li, utra gost' prekrasnyj,
V etot pozdnij, mertvyj čas?...
Gibkij, rezvyj, zvučno-jasnyj,
V etot mertvyj pozdnij čas,
Kak bezum'ja smech užasnyj,
On vsju dušu mne potr'as!...

[*Tarde neblinosa y desapacible...*
*Chsss... ¿no es la voz de la alondra?*
*¿Tú, bella huéspeda de la mañana,*
*A esta hora tardía, muerta?*
*Agil, juguetona, de clara sonoridad,*
*A esta hora muerta, tardía,*
*Como la terrible risa de la locura,*
*Sacudió toda mi alma...*]

La poesía está construida claramente de modo que combine dos grupos semánticamente imposible de combinar: la tarde desapacible y el canto de la alondra. Al mismo tiempo está construida a todos los niveles lingüísticos como texto que realiza determinadas conexiones de acuerdo con las prohibiciones y licencias que rigen en ellos. La imposibilidad de combinar aparece aquí a otro nivel: en la realidad extralingüística. La supresión de la prohibición para combinar no se efectúa dentro de los límites de alguno de los niveles lingüísticos (incluido el semántico: no hay aquí metáfora en un sentido estricto), sino en la construcción del mensaje. «Tarde neblinosa y desapacible» presenta una situación real determinada. La interjección «chsss» nos hace esperar que más adelante vendrá un mensaje sobre sonidos. La existencia de estos mensajes obliga a construir un abanico de posibilidades de las cuales debe elegirse el que sigue (por ejemplo, «el grito de la lechuza», «el crujido de una madera seca», «un quejido», «el chasquido de los huesos», «el tañido de las campanas»). La elección de cualquiera de estos elementos (o de otros equivalentes a ellos) permitiría a su vez un campo de lo posible-imposible para los siguientes mensajes. Tiutchev no elige entre las continuaciones probables, sino entre las improbables. Como ocurre siempre, la expectación se infringe tan sólo a un nivel determinado. «Chsss» predice un sonido, y efectivamente se habla después de un sonido. Si transformamos el verso «Ču, ne žavoronka l' glas?» [«Chsss... ¿no es la voz de la alondra?»] en «Ču, ne krik li pticy?» [«Chss... ¿no es el grito de un pájaro?»], no tiene lugar infracción alguna a las limitaciones impuestas al mensaje, aunque es evidente que «la voz de la alondra» y «el grito del

pájaro» pueden, en determinados contextos, sustituirse mutuamente sin dificultad. De este modo, de todos los rasgos semánticos de la alondra se activa uno «*utrennjaja* ptica» [«pájaro de la mañana»] (cf. más adelante «untra gost' prekrasnyj» [bella huéspeda de la mañana»]) el cual no se combina con el cuadro descrito al principio. Toda la poesía se estructura sobre esta combinación de lo no combinable: «utra gost' prekrasnyj-pozdnij, mertvyj čas» [«bella huéspeda de la mañana-hora tardía, muerta»] «gibkij, rezvyj zvučno-jasnyj mertvyj, pozdnij čas» [«ágil, juguetona, de clara sonoridad-hora muerta, tardía»] (observen la trasposición de palabras en los versos cuatro y seis que se repiten: el eje sintagmático hace disímiles las repeticiones, reduciendo la predictividad). Todo esto se ve coronado por «bezum'ja smech užasnyj» [«la terrible risa de la locura»]. Así se crea la construcción del mensaje acerca del carácter imprevisible, caótico de la propia naturaleza, acerca del desorden como ley cósmica.

Surge la cuestión: ¿la supresión poética de limitaciones para la combinación de unidades de uno u otro nivel sobre el eje sintagmático está sujeta a su vez a alguna limitación? A esta pregunta se puede contestar únicamente de un modo afirmativo: se ha suprimido una serie en la que todas las limitaciones a la combinación de elementos (después de cada elemento es igualmente probable la aparición de cualquiera de los siguientes) no es una estructura. Al parecer, es condición necesaria para la posibilidad de combinación el que el conjunto de rasgos distintivos de cada uno de ellos forme una intersección aunque sólo sea en uno de los elementos. De hecho, en esto se basa la definición, que sigue siendo clásica, de la metáfora de Aristóteles: «Metáfora es la trasposición del nombre de una cosa a otra, que se hace del género a la especie, de la especie al género, de la especie a la especie o siguiendo una relación de analogía». Además, según la ley formulada ya por Lomonosov, se señala la relación entre el valor poético de la metáfora y el carácter mínimo de la intersección («conjugar ideas lejanas») [12]. Sin embargo, nosotros mismos nos hemos referido al proceso *continuo* de supresión de limitaciones y, al parecer, el propio material histórico lo confirma: si tomamos la literatura medieval, el número de metáforas permitidas se halla estrictamente limitado y éstas pueden presentarse en una lista cerrada, mientras que en Pasternak o Voznesenski puede considerarse como metáfora cualquier grupo de dos palabras yuxtapuestas.

[12] La actual fisiología del cerebro descubre una relación entre la excitación de centros psíquicos topográficamente apartados del cerebro y la excitación emocional.

Sin embargo, la contradicción entre la tendencia de la metáfora poética por su propia naturaleza a una intersección mínima de los rasgos distintivos de cada uno de los miembros que la componen y la tendencia a una ulterior disminución de esta intersección es aparente: el concepto mismo de intersección «mínima» es real y tiene sentido únicamente en el conjunto de prohibiciones y licencias inherentes a una estructura dada en su totalidad.

El eslabón roto de la sintagmática cobra un valor particular: se presenta como rasgo distintivo del tipo de combinación dado. Se puede admitir la siguiente clasificación de combinaciones no combinables:

I. Supresión de prohibiciones a nivel de la lengua natural para la combinación de elementos dentro de una unidad semántica (de una palabra o de una combinación fraseológica). A este caso corresponde la mayoría de neologismos léxicos en poesía, así como casos de reinterpretación de unidades combinables como no combinables (una palabra habitual en el idioma se convierte en neologismo):

Čto v maje, kogda pojezdov raspisanje
Kamyšinskoj vetkoj čitajes' v puti,
Ono grandioznej svjatogo pisanja
Chotja jego syznova vs'o perečti.

[*Que en mayo, cuando el horario de los trenes*
*En el ramal de Kamishin lees por el camino,*
*Es más grandioso que las Sagradas Escrituras*
*Aunque vuelvas a leerlas todas de nuevo.*]

(B. PASTERNAK)

En la palabra «raspisanje» [«horario»] el prefijo «raz» se interpreta en el sentido de atribuir a la acción un grado superlativo (del tipo «raschvalit'» [«colmar de elogios»], «raspisat'» [«cubrir de escritura»]), y entonces es lógico que «raspisanje» sea más grandioso que simplemente «pisanije» [«escritura»] [13].

Kto iz vas
iz s'ol,
iz koži von,
iz štolen

Ne šagn'ot vper'od?

[13] Por supuesto que las palabras «Pisanije» y «Raspisanije» no pierden su significado habitual en la lengua natural, a nivel del cual surge la oposición estilística que crea la prohibición de combinar, prohibición que el texto supera. El significado secundario se estratifica sobre este fondo fundamental.

[*¿Quién de vosotros,*
*de las aldeas,*
*desviviéndose,*
*de las minas*
*No marchará hacia adelante?*]

(MAYAKOVSKI)

Skorej so sna, čem s kryš; skorej
Zabyvčivyj, čem robkij,
Toptals'a doždik u dverej,
I pachlo vinnoj probkoj.

[*Más bien del sueño que de los tejados, más bien*
*Distraída que tímida,*
*La lluvia rondaba la puerta,*
*Y olía a tapón de vino.*]

(PASTERNAK)

Las locuciones se sitúan en posición sintácticamente equivalente a las combinaciones libres de palabras construidas de manera análoga. El insólito tipo de conexión confiere a las partes integrantes de la locución una independencia sintáctica y un valor material que no les son propios (que los han perdido en la lengua). Pero en este significado material la combinación de palabras en la lengua natural es imposible. El caso examinado se halla de hecho ya al límite de la superación de las prohibiciones sintagmáticas.

II. La supresión de prohibiciones para las reglas de combinación de las unidades significantes de la lengua natural (prohibiciones morfológicas y sintácticas).

Bylo mračno i temno.
Bylo strašno i okno.

[*Era lúgubre y sombrío.*
*Era terrible y ventana.*]

(A. VVEDENSKI)

Aquí «okno» [«ventana»] está empleado en función de categoría de estado. El mínimo común que permite semejante reinterpretación es el paralelismo de la posición sintáctica y la homonimia fonológica de los morfemas.

III. Supresión de limitaciones relativas a la gramaticalidad semántica de las oraciones. Todos los tropos tradicionales se basan en esto. Debemos recordar que las reglas de corrección semántica se hallan en relación inversa respecto a las sintácticas. Allí donde no hay unas relaciones formalmente expresadas, la posibilidad de combinación semántica se convierte en el

único criterio de corrección en la construcción. Por ello, el principio poético de la contigüidad como vínculo semántico representa la transferencia al interior de la frase de la sintagmática interfraseológica.

Es preciso señalar que la reducción de las conexiones entre los segmentos del texto obligatorias en la lengua se ve compensada por la introducción de regulaciones complementarias. En el proverbio del siglo XVII «komu smech, a u nas v laptjach sneg» (se pronuncia «snech») [«para otros serán las risas, pero nosotros tenemos nieve en los *lapti*» [14]] para establecer la equivalencia entre «smech» [«risa»] y «sneg» [«nieve»] (de acuerdo con el esquema: «algunos lo pasarán bien, pero nosotros lo pasamos mal») y combinarlas en un par semánticamente paralelo, es preciso introducir una ordenación fonética y rítmica complementaria.

De este modo, sobre el eje sintagmático actúan dos ordenaciones. Una corresponde a las reglas de combinación de segmentos del idioma en general. A este nivel actúa constantemente la tendencia al «aflojamiento» de las conexiones, a una creciente minimización de las prohibiciones. Además, puesto que el texto poético se proyecta en este sentido sobre el texto común, como el habla sobre la lengua, la supresión de la prohibición se convierte en un elemento semántico altamente significativo.

Sin embargo, esta misma falta creciente de ordenación representa a la vez la ordenación creciente de otra estructura, la poética. Ambas series se presentan como complementarias. Al parecer, se halla relacionada con esto la curiosa circunstancia de que los elementos más significativos de la estructura poética se sitúen al final de los segmentos (de los versos, estrofas, capítulos, obras). El texto, como estructura de la lengua en general, ofrece al final una redundancia en constante crecimiento. La predectividad estructural aumenta bruscamente a medida que avanza en el texto lingüístico general del principio del segmento hacia el final. Del mismo modo está construida la estructura poética tomada por sí sola. Sin embargo, al superponerse mutuamente en el texto verbal permiten suprimir una serie de conexiones obligatorias en el texto verbal. La construcción poética anula la redundancia de la construcción lingüística. Además, puesto que la ordenación poética aparece desde el punto de vista de la lingüística como no ordenación, surge (al definir el texto como artístico) una tendencia a considerar cualquier falta de ordenación del texto como una ordenación de un tipo particular. Con esto se halla asimismo relacionada, al parecer,

[14] *Lapti*- calzado que usaban los campesinos rusos hecho con cortezas de los árboles y que cubría únicamente la planta del pie.

la tendencia a interpretar el mensaje del texto como lenguaje y la particular saturación informacional de la poesía.

*El mecanismo del análisis semántico intratextual*

De lo diche se infiere que para el análisis semántico intratextual (es decir, haciendo abstracción de las conexiones extratextuales) se precisan las siguientes operaciones.

1. División del texto en niveles y en grupos según los niveles de los segmentos sintagmáticos (fonema, morfema, palabra, verso, estrofa, capítulo, para el texto en verso; palabra, frase, párrafo, capítulo, para el texto en prosa).
2. División del texto en niveles y en grupos según los niveles de los segmentos semánticos (tipo «personajes»). Esta operación reviste particular importancia en el análisis de la prosa.
3. Separación de todos los pares de repeticiones (de equivalencias).
4. Separación de todos los pares yuxtapuestos.
5. Superposición recíproca de pares semánticos equivalentes con el fin de aislar, en todos los niveles fundamentales, los rasgos semánticos distintivos y las principales oposiciones semánticas que actúan en un texto dado. Examen de la semantización de las construcciones gramaticales.
7. Evaluación de la estructura dada de la construcción sintagmática y de las desviaciones significativas de ésta en los pares yuxtapuestos. Examen de la semantización de las construcciones sintácticas.

Las operaciones enumeradas ofrecerán tan sólo un armazón semántico general, conscientemente tosco, puesto que la descripción de todas las conexiones que surgen en el texto y de todas las relaciones extratextuales que pueden ser registradas, supondría por su volumen una tarea demasiado irreal. De este modo, la propia tosquedad de los resultados del análisis propuesto puede ser no sólo un defecto, sino también una virtud. Al parecer, es preciso formular inmediatamente la tarea a realizar: qué grado de plenitud y qué niveles deben examinarse como dominantes, el qué y por qué razón se va a estudiar, en qué casos la selección de elementos dominantes se realiza sobre la base de criterios formulados con precisión y en cuáles estos conceptos se examinan como dados intuitivamente.

# ELEMENTOS Y NIVELES DE LA PARADIGMATICA DEL TEXTO ARTISTICO

## *Poesía y prosa*

En teoría de literatura se admite generalmente que el habla común de las gentes y el discurso en prosa son lo mismo y, como consecuencia de esto, que la prosa es, respecto a la poesía, un fenómeno primario, anterior. B. M. Tomashevski, eminente conocedor de la teoría del verso, escribía resumiendo sus investigaciones de muchos años: «La premisa de los juicios sobre el lenguaje es el axioma de que la prosa es la forma natural del discurso organizado del hombre» [1]. De aquí se infiere la siguiente no menos extendida convicción: el discurso en verso se entiende como algo secundario, más complejo por su estructura que la prosa. Zygmunt Czerny, por ejemplo, propone la siguiente escala del paso de la simplicidad de la estructura a una mayor complejidad: «Prosa utilitaria (científica, administrativa, militar, jurídica, comercial-industrial, periodística, etcétera) — prosa cotidiana — prosa literaria — versos en prosa — prosa rítmica — *vers libre* — estrofas libres — verso clásico estrictamente regulado» [2].

Parece más probable otra disposición. En la jerarquía del movimiento de la sencillez a la complejidad, la disposición de los géneros es distinta: lenguaje coloquial canción (texto+motivo) —«poesía clásica»— prosa literaria. Por supuesto, este esquema tiene un carácter de burda aproximación (el problema del *vers libre* se tratará aparte). Es poco probable que la prosa literaria represente la forma históricamente inicial coincidente con el lenguaje coloquial no artístico.

La historia demuestra que el discurso en verso (al igual que la cantilena, la canción) fue originariamente

[1] B. V. Tomaševskij, *Stich i jazyk* [*Verso y lenguaje*], *IV Meždunarodnyj sjezd slavistov. Doklady* [*IV Congreso Internacional de eslavistas. Ponencias*], Moscú, 1958, p. 4. Reimpreso en: B. V. Tomaševskij, *Stich i yazyk* [*Verso y lenguaje*], Moscú-Leningrado, 1959. Sostiene un punto de vista similar M. Janakiev, en el interesante libro *Balgarsko stichoznanije* [*Versificación búlgara*], Sofía, 1960, p. 11.

[2] Zygmunt Czerny, *Le vers libre francais et son art structural*, en *Poetics, Poetika, Поэтика, I*, p. 255.

la única forma posible de discurso del *arte* verbal[3]. Con ello se conseguía la «disimilación» del lenguaje, su separación del lenguaje común. Y tan sólo posteriormente empezó la «asimilación»: partiendo del material «disimilado» —ya netamente «desemejante»— se creaba el cuadro de la realidad.

La ciencia descriptiva del verso y la poética descriptiva parten de la noción de la construcción artística como la suma mecánica de una serie de «procedimientos» que existen de un modo independiente. El análisis literario se entiende como enumeración y evaluación ideológico-estilística de aquellos elementos poéticos que el investigador descubre en el texto. Esta metodología de análisis es corriente en la práctica escolar. Las metodologías y manuales abundan en expresiones: «elegiremos los epítetos», «hallad las metáforas», «¿qué quiso decir el escritor en tal episodio?», etc.

El enfoque estructural de la obra literaria presupone que tal o cual «procedimiento» no se considera como un dato material aislado, sino como una función con dos o, más frecuentemente, varias generatrices. El efecto artístico del «procedimiento» es siempre una relación (por ejemplo, la relación del texto respecto a la expectación del lector, a las normas estéticas de la época, a los habituales clichés argumentales u otros, a las regularidades de los géneros). Fuera de estas relaciones el efecto artístico no existe simplemente. Cualquier enumeración de los procedimientos no nos proporcionará nada (al igual que el examen de los «procedimientos» en general fuera del texto como unidad orgánica), puesto que, al formar parte de las diversas estructuras de la totalidad, un mismo elemento material del texto adquiere inevitablemente un significado distinto, a veces incluso opuesto. Esta se manifiesta de un modo particularmente palpable en el uso de los procedimientos negativos, los «no-procedimientos». Citemos un ejemplo. Tomemos la poesía de Pushkin *He vuelto a visitar...* Desde el punto de vista de la poética descriptiva es casi imposible de analizarla. Si a una poesía romántica todavía se puede aplicar semejante metodología: elegir abundantes metáforas, epítetos y otros elementos del llamado «lenguaje metafórico» y basándose en ellos dar una valoración del sistema de ideas y del estilo, por lo que respecta a obras del tipo de la lírica de Pushkin de los años 1830 su aplicación es completamente impo-

[3] Es significativo que para el niño la primera forma de arte verbal sea siempre la poesía, es decir, un discurso que no se parece al corriente. El arte maduro llega a la aspiración de imitar el discurso no artístico, acercarse a él, pero la fase inicial consiste siempre en un rechazo. El arte toma conciencia de su especificidad en la tendencia a la máxima desemejanza con el no-arte (discurso poético, argumentos fantásticos, personajes «bellos»).

sible. Aquí no hay ni epítetos, ni metáforas, ni rimas, ni «ritmo» subrayado ni otros «procedimientos literarios».

Desde el punto de vista del análisis estructural, el enfoque del tipo de «nomenclatura» se revela siempre como ineficaz, puesto que el procedimiento artístico no es elemento material, sino una *relación*. Existe, por ejemplo, una diferencia de principio entre la ausencia de rima en el verso que *todavía* no supone la posibilidad de su existencia (por ejemplo, la poesía antigua, el verso ruso de las *bilinas*, etc.) o que *ya* ha renunciado definitivamente a ella, cuando la ausencia de rima forma parte de la expectación del lector, de la norma estética de esta variedad de arte (por ejemplo, el *vers libre* contemporáneo), por una parte, y el verso que incluye la rima entre los rasgos más característicos del texto poético, por otra. En el primer caso la ausencia de rima no representa un elemento artísticamente significante, en el segundo, la ausencia de rima es la presencia de la no-rima, «menos-rima». En la época en que la conciencia del lector educado en la escuela poética de Zhukovski, Batiushkov, el joven Pushkin identificaba la poética romántica con el concepto mismo de poesía, el sistema artístico de *He vuelto a visitar...* producía la impresión no de ausencia de «procedimientos», sino de máxima saturación. Pero se trataba de «no-procedimientos», de un sistema de renuncias consecuentes y conscientes que el lector percibía. En este sentido no será en absoluto paradójica la afirmación de que en 1830 un texto poético escrito de acuerdo con las normas universalmente admitidas de la poética romántica producía una impresión más «desnuda», estaría realmente desprovisto en mayor grado de elementos de estructura artística que *He vuelto a visitar...*

La idea de que la semejanza con la realidad no artística representa una virtud e incluso la condición del arte, canonizada por los gustos y las teorías del siglo XIX, es un fenómeno muy reciente en la historia del arte. En las primeras etapas es precisamente la «desemejanza», la diferencia entre las esferas de lo cotidiano y lo artístico lo que hace percibir estéticamente el texto. Para convertirse en material del arte, el lenguaje empieza por perder su semejanza con el lenguaje cotidiano. Y tan sólo el desarrollo ulterior del arte le hará volver a la prosa, pero no a la primitiva «falta de construcción», sino únicamente a su imitación. Así se produce la irrupción de prosaísmos, de «licencias poéticas» en poesía y en prosa, en la literatura en general. Sin embargo, esta sencillez secundaria se revela como artísticamente activa únicamente sobre el fondo de una gran cultura poética que está constantemente presente en la conciencia de los lectores. Es poco probable que sea

casual que los períodos de dominio de la poesía y de la prosa se alternen con determinada regularidad. Así, la creación de una poderosa tradición poética a principios del siglo XIX que llevó después del Pushkin de los años 1820 a identificar la poesía con la literatura en general, sirvió de punto de partida para un enérgico desarrollo de la prosa literaria en la segunda mitad del siglo. Sin embargo, cuando la tradición de Pushkin se convirtió, como parecía en aquella época, en histórica y no se percibía como un hecho literario vivo, *cuando la prosa venció a la poesía hasta el punto que dejó de percibirse en relación a ésta,* tuvo lugar una nueva vuelta a la poesía. El principio del siglo XX, como en otros tiempos el principio del XIX, se desarrolló en la literatura rusa bajo el signo de la poesía. La poesía fue precisamente el fondo sobre el cual se hizo perceptible el desarrollo del dinamismo artístico de la prosa que tuvo lugar en los años 1920.

El cambio descrito del tipo dominante de discurso poético no sólo no fue la causa, sino que ni siquiera el factor fundamental en el desarrollo, en la historia de las formas artísticas de la literatura rusa de aquellos años. Era una reserva de información artística, de la cual los procesos complejos y de múltiples factores de desarrollo histórico tomaban lo que correspondía a sus exigencias internas.

El complejo entrelazamiento de la prosa y de la poesía en un único sistema en funcionamiento de conciencia artística se revela estrechamente ligado a los problemas más generales de construcción de las obras de arte. El texto artístico no pertenece nunca a un solo sistema o una única tendencia: la regularidad y su infracción, la formalización, en definitiva, la automatización y desautomatización de la estructura del texto luchan constantemente entre sí. Cada una de estas tendencias entra en conflicto con su antípoda estructural, pero existe únicamente en relación a ésta. Por eso el triunfo de una tendencia sobre otra no significa la eliminación del conflicto, sino su traslado a otro plano. La tendencia vencedora pierde su dinamismo artístico.

De este modo, la oposición entre poesía y prosa en la literatura rusa del siglo XIX se percibía sobre el fondo de la antinomia general de lo construido, de lo artificial, de lo falso, por un lado, y de lo natural, de lo sencillo, de lo verdadero, por otro. La exigencia planteada en aquella época de acercar el arte a la vida no suponía, sin embargo, la *sustitución* de uno por el otro. El texto artístico tiende a aproximarse al máximo a la vida, porque, de acuerdo con la propia premisa de partida, no es vida. De este modo, al principio se establece una cierta medida de convención, una cierta desemejanza inicial, después empieza la lucha contra ésta, se desta-

ca la semejanza. Aquí son teóricamente posibles dos caminos: un movimiento hacia la semejanza dentro del sistema dado de convenciones, un intento de reformarlo desde dentro y el rechazo del sistema en su totalidad, la exigencia de sustituirlo por otro. La aceptación del sistema existente como fondo negativo de partida lleva a que el nuevo sistema de lenguaje artístico cobre dinamismo respecto al viejo como su negación.

Aplicado al ejemplo que nos interesa, esto significa que existían dos caminos para superar la tradición poética que a finales del primer tercio del siglo XIX se percibía como pushkiniana. Por un lado, era posible la tendencia a la prosaización del verso (rítmica y de entonación, temática, etc.); por otro, la renuncia en principio a hacer poesía y a escribir en prosa, percibida ésta sobre el fondo de la cultura poética como su negación.

De este modo, la oposición «prosa-poesía» es la expresión particular de la oposición «no arte-arte». No es casual que, paralelamente al desplazamiento de la obra en el campo semántico «poesía-prosa» tenga lugar la constante incorporación del «no arte» a la esfera de los textos artísticos y la «expulsión» de obras de arte y de géneros enteros del ámbito de «no artísticos». Así, en los años 1830, a la vez que se renuncia a la poesía como medio fundamental de expresión literaria, algunos géneros de prosa tradicionales de la literatura del siglo XVIII y principios del XIX —novela picaresca, familiar y otras formas de novela— quedan fuera de los límites del arte. Su puesto lo ocupa el relato que se valora por su carácter documental y que se incluye entre los géneros artísticos precisamente porque no pretende ser arte. Su carácter «no inventado» se manifiesta en primer lugar en la falta de argumento como testimonio de su autenticidad, penetra en la poesía (el artículo en verso, el relato documental en verso), en el drama (aparición de un género especial, «escenas»), en la pintura (victoria de la «pintura de género» sobre la «histórica», difusión de los apuntes de viaje, etc.). También en épocas posteriores la amplia tendencia a la prosaización de la cultura artística, por un lado, afirma la autoridad del «no arte» (de la realidad, de la vida cotidiana, del documento) y por otro, erige en norma la *reproducción de la vida* a través de los medios del arte. Incluso la realidad inmediata «en bruto» —el documento montado en la prosa artística [4] o en la narración cinematográfica—, aun conservándose «materialmente» invariable, modifica funcionalmente su natura-

[4] Este procedimiento lo han empleado ampliamente los escritores del siglo XX, pero se conocía ya antes: PUSHKIN lo empleó en *Dubrovski*, al incluir en el texto documentos jurídicos auténticos.

leza de un modo radical: al extender a otras partes del texto la sensación de autenticidad que suscita, toma del contexto el rasgo de «elaborado» y se convierte en reproducción de sí misma. Los destinos del discurso narrativo en el arte son análogos: el discurso artístico no es idéntico a la prosa no artística, sino que establece con ella una relación de reproducción respecto al objeto. Pueden advertirse aquí las numerosas y profundas diferencias que escapan únicamente a una mirada poco atenta. Lo esencial se reduce a lo siguiente: el discurso oral difiere radicalmente del discurso escrito. A todos los niveles, desde el fonema hasta las unidades sintácticas suprafraseológicas, se construye como un sistema de reducciones, de omisiones y de elipsis. Sin embargo, la *reproducción* del discurso oral se construye en literatura de acuerdo con las leyes del discurso escrito. Los elementos de la estructura oral, reducida se introducen en el texto únicamente en algunos pasajes y desempeñan el papel de determinadas señales: por ellas nos enteramos de que el referente del texto normalizado está constituido por esa trama verbal considerablemente reducida, condicionada por una situación extraverbal, por la entonación, que representa el discurso oral. El discurso oral puede penetrar profundamente en la trama de la obra, particularmente en el arte del siglo XX. Sin embargo, nunca puede desplazar por completo las estructuras escritas, aunque sólo sea porque el texto artístico, incluso en los casos extremos, no es un discurso oral, sino la representación del discurso oral en el escrito. Es preciso señalar que aun cuando no se trata de formas escritas de arte verbal, el discurso artístico oral —desde la improvisación del cantor folklórico hasta el discurso escénico— se basa en una variante normalizada y completa y no reducida, del discurso. Pero incluso desde un escenario no nos sorprende esta diferencia, naturalmente mientras todo el sistema de convenciones admitido en una variedad de arte dada satisfaga nuestro sentido artístico. El lector del siglo XVIII no advertía la inverosimilitud lingüística de semejante reproducción del lenguaje hablado: «¿Qué se ha hecho de aquella su anterior serenidad que su corazón deleitaba? ¡Oh, querido Kamber! —profirió con voz quejumbrosa Arisena—. Ahora comprendo, para mi más amargo tormento, que no se debe creer en los lisonjeros esplendores de la fortuna»[5]. Les parecía tan verosímil como los diversos tipos de narración o el «flujo de la conciencia» al lector contemporáneo, aunque basta compararlos con la grabación magnetofónica

[5] F. EMIN, *L'ubovnyj vertograd ili Nepreoborimoje postojansvo Kambera i Ariseny* [*El jardín del amor o la constancia insuperable de Kamber y Arisena*], San Petersburgo, 1763, p. 40.

de la lengua hablada para descubrir la radical diferencia: cualquier narración moderna, cualquier reproducción de la «incoherencia» de un diálogo corriente se construye de modo que reproduzca todos los tipos de contacto, incluidos los no verbales, mediante palabras. Por ello crea un modelo integral de comunicación y se puede comprender por sí mismo. El discurso oral grabado en cinta magnetofónica y transcrito en signos gráficos, al perder las conexiones con la paralingüística y la entonación, se convierte en una *parte* de la comunicación y, tomada aisladamente, puede resultar simplemente incomprensible. Toda «aproximación a lo coloquial», se trate de los alogismos intencionados y de las transgresiones de la sintaxis con los que Rousseau imitaba el «desorden de la pasión», de los difíciles períodos de Tolstoi que reproducen el desarrollo del pensamiento interior, o de las extendidas en la prosa del siglo XX estructuras del tipo «flujo de la conciencia» son, en mayor grado, una prueba de la insatisfacción de los escritores ante el «convencionalismo» de la tradición literaria anterior que una reproducción naturalista del habla «en bruto». El proceso de transición de las estructuras poéticas a la imitación del habla común a través de los medios de la prosa artística, es, en muchos aspectos, análogo al paso de las formas directamente escritas de la lengua a la imitación del lenguaje coloquial. En ambos casos se da primero un cierto sistema conscientemente convencional, separado por su propia naturaleza de la factura del mundo que se reproduce, y después empieza su aproximación.

Esto se halla relacionado con el hecho de que algunos tipos artísticos iniciales para una cultura dada [6] re-

[6] El concepto de tipo inicial se puede explicar como un conjunto de formas estables. En el transcurso de la evolución histórica los tipos iniciales pueden deformarse sustancialmente, sin embargo, conservan la tendencia homeostática a la unidad; todas las formas posteriores se perciben en relación con la inicial como sus variantes. Así, la estructura métrica del verso ruso, que se formó en la época de Trediakovski y Lomonosov, sigue siendo el «tipo inicial» para todos los sistemas rítmicos posteriores. La norma del *žitije* (biografía, hagiografía) ruso, formada en la época de Kiev, fue el «tipo inicial» para todas las modificaciones ulteriores de este género, hasta la obra del arcipreste Avvakum, cuyo texto se percibe como innovador sobre el fondo de la norma, es decir, respecto a ella. Puede avanzarse la suposición de que, a pesar de todas las revoluciones teatrales que sacudieron la escena francesa desde los románticos hasta los vanguardistas, el teatro de Racine sigue siendo el «tipo inicial» de toda la dramaturgia francesa. Es precisamente la estabilidad de esta norma que subyace en una cultura dada, la que hace posibles las deformaciones artísticas que llegan tan lejos. En lugar de la idea habitual («doméstica»): «Cuanto más lejos de la tradición, tanto más audaz es la innovación», el enfoque estructural plantea otro enfoque: «Cuanto más lejos de la tradición, dentro de un mismo tipo cultural, tanto más cerca de ella». En los fenómenos culturales la ruptura con la tradición supone su resurrección en condiciones modificadas. Desde luego, no se trata en este caso de una interrupción mecánica la cual no representa un hecho cultural. La verdadera ruptura con el «tipo inicial» empieza allí donde su destrucción deja de ser artísticamente significante.

presentan siempre sistemas con un número de limitaciones expresado al máximo. Por regla general, la evolución posterior consiste en la supresión de determinadas prohibiciones o en su traslado a la categoría de facultativas. Por eso esta evolución se percibe como una *simplificación* del tipo inicial. Todas las revueltas artísticas contra el tipo inicial se desarrollaron bajo el lema de la lucha por la «naturalidad» y «sencillez», contra las limitaciones molestas y «artificiales» del período anterior. Sin embargo, desde el punto de vista estructural, tiene lugar una complicación de la construcción del texto, aunque los elementos fundamentales de la construcción se saquen fuera del texto, realizándose en forma de «no-procedimientos». Desde este punto de vista, la prosa como fenómeno artístico representa una estructura más compleja que la poesía.

No obstante, la cuestión no termina aquí. En el período de creación de tipos iniciales de construcciones artísticas, la tendencia a fijar para sectores aislados del contenido de una jerarquía de determinados tipos de lenguaje artístico se revela, a diferentes niveles, como la más activa. Así, se fija para un género (por ejemplo, de la época del clasicismo) un estilo y metro determinados, para un argumento determinado, géneros fijados, para determinados personajes, un lenguaje, etc. El «relajamiento» posterior de los tipos iniciales puede consistir tanto en que en el interior de un tipo, antes único, de estructura artística aparezcan delimitaciones significativas [7], como en que surja la posibilidad de transgredir los límites de la codificación primitiva. Allí donde el tipo inicial ofrecía una posibilidad *surgía una opción.*

La prosa y la poesía establecen diferentes correlaciones entre sí cuando un argumento, tema, una imagen o un género determinan de modo unívoco la forma en prosa o en verso de la obra o la posibilidad de elección artística de una de las dos soluciones. Karamzin, que escribió simultáneamente la novela en verso *Alina* y *La pobre Liza,* Pushkin, que tituló *Eugenio Oneguin* «novela en verso» y *El Jinete de bronce* «novela de Petersburgo», que eligió para los poemas *El conde Nulin* y *Una casita en Kolomna* argumentos claramente de novela, partían conscientemente de la posibilidad de considerar los versos y la prosa como, en cierto sentido, estructuralmente equivalentes. En este sentido, la aparición de *Sasha* de Nekrasov y de *Rudin,* de Turgueniev, en un mismo número del *Sovremennik* es significativa.

[7] Así, para Lomonosov, todo lo que puede definirse como tetrámetro yámbico es único y no posee en su interior gradaciones significativas. Posteriormente surge sobre esta base un complejo sistema en el cual las figuras rítmicas y las separaciones de las palabras crean la posibilidad de efectuar numerosas contraposiciones semánticas.

Sin embargo, ya las novelas de Tolstoi y Dostoievski, las sátiras de Saltikov-Schedrin, los relatos de G. Uspenski determinaban unívocamente la elección de la prosa como base constructiva del texto. De nuevo se restableció la situación existente en el siglo XVIII: la prosa y la poesía se dividieron (aunque por razones completamente distintas) en dos esferas artísticas que no se intersecaban. El lector sabía exactamente qué círculo de fenómenos artísticos quedaba fijado para la prosa y cuál se asignaba a la poesía. Se suprimía la posibilidad de elección, el conflicto entre la expectación y la realización.

Los procesos que tenían lugar en la prosa a partir de Garshin y Chejov, en la poesía, a partir de los simbolistas, condujeron de nuevo a esa nivelación «pushkiniana» entre poesía y prosa que caracteriza, por ejemplo, a Pasternak. Así, al publicar en 1929 el fragmento en prosa «*Novela*», escribía Pasternak: «Ya hace diez años que veo ante mí las partes sueltas de esta novela, y al principio de la revolución llegó a publicarse algo. Pero será mejor que el lector olvide aquellas versiones, de lo contrario se embrollará al querer saber qué destino tocó, en el sorteo definitivo, a cada uno de los personajes. Cambié el nombre de algunos; por lo que se refiere a sus destinos, puesto que los hallé aquellos años en la nieve, bajo los árboles, se conservarán ahora, y entre la novela en verso titulada *Spektorski*, empezada más tarde, y la prosa que se ofrece no habrá contradicción: es la misma vida» [8].

Como vemos, «ser versos», «ser prosa» representa no sólo la expresión material de la construcción estructural de un texto, sino también una *función del texto*, determinada por todo el tipo de cultura, que no siempre puede extraerse unívocamente de su parte gráficamente fijada [9].

Así, pues, *la prosa artística surgió sobre el fondo de un determinado sistema poético como su negación.*

Lo dicho nos permite considerar dialécticamente el problema de los límites entre poesía y prosa y el de la naturaleza estética de las formas limítrofes del tipo *vers libre*. Es imposible no señalar la siguiente paradoja curiosa. La visión de la poesía y de la prosa como construcciones independientes, separadas entre sí, que pueden describirse sin establecer una correlación entre ellas («poesía es un discurso rítmicamente organizado»; «prosa, el discurso habitual»), lleva inesperadamente al investigador a la imposibilidad de delimitar estos fe-

[8] B. PASTERNAK, *Povest'* [*Novela*], en *Novi Mir*, 1929, núm. 7, p. 5.

[9] No nos detenemos en la cuestión, independiente por completo, de la correlación entre el texto y su función. Algunas consideraciones sobre este problema pueden encontrarse en el artículo citado de Yu. Lotman y A. Piatigorski.

nómenos. Al tropezar con la abundancia de formas intermedias, el estudioso deberá llegar a la conclusión de que no se puede trazar un límite definido entre los versos y la prosa. A esta conclusión llegó B. V. Tomashevski, quien escribía: «Resulta más natural y fecundo considerar el verso y la prosa no como dos dominios rígidamente separados, sino como dos polos, dos centros de atracción en torno a los cuales se sitúan históricamente los hechos reales <...>. Es legítimo hablar de fenómenos más o menos en prosa, más o menos en verso». Y sigue: «Y puesto que diferentes personas poseen distinto grado de receptividad respecto a ciertos signos de verso y de prosa, sus afirmaciones: "esto es verso", "no, esto es prosa rimada" no se contradicen como creen los propios discutidores. De aquí se puede sacar la conclusión: para resolver el problema fundamental de la distinción entre verso y prosa es más fecundo estudiar los fenómenos no limítrofes y definirlos no mediante el establecimiento de un límite quiza ficticio; en primer lugar es preciso estudiar las formas de verso y de prosa más típicas, mejor expresadas» [10].

Boris Unbegaun ha expresado un punto de vista parecido en su estudio de la teoría del verso ruso [11]. Partiendo de la noción de que el verso es discurso ordenado, organizado, es decir, «un discurso no libre», declara el concepto mismo de *Vers libre* una antinomia lógica. Cita con simpatía las palabras del escritor inglés G. Chesterton: «El verso libre, como el amor libre, es una contradicción en términos». Este punto de vista es compartido por M. Janakiev, quien escribe: «El "verso libre" *(vers libre)* no puede ser objeto de la ciencia del verso, puesto que no difiere en nada del discurso común. Por otro lado, la ciencia del verso debe estudiar incluso el más mediocre "verso no libre", ya que de este modo puede ser descubierta "la organización material del verso, perceptible aun siendo torpe"» [12]. Tras citar la poesía de Yelizabeta Bagrianaya *El clown habla*, el autor concluye: «La impresión general es de prosa artística <...>. La consonancia rimada *mestatazembljata* no es suficiente para convertir el texto en "verso". También en la prosa corriente aparecen de vez en cuando semejantes consonancias» [13].

Sin embargo, semejante interpretación de la «organización material del verso preceptible» se revela suficientemente estrecha. Se limita a considerar únicamente el texto entendido como «todo lo que está escrito». La ausencia de un elemento del texto en el caso en que sea imposible en una estructura dada y no se espera

[10] B. V. Tomashevskij, *Stich i jazyk* [*Verso y lenguaje*], pp. 7-8.
[11] B. Unbegaun, *La versification russe*, París, 1958.
[12] M. Janakijev, *Balgarsko stichoznanije* [*Versificación búlgara*], p. 10.
[13] *Ibidem*, p. 214.

se equipara a la supresión del elemento esperado; la renuncia a un ritmo claro antes de aparecer el sistema de versificación, a la renuncia al ritmo después de la aparición de este sistema. El elemento se toma al margen de la estructura y de la función; el signo, al margen del fondo. Con un planteamiento el *vers libre* puede efectivamente asimilarse a la prosa.

Obtendremos una respuesta diferente a la cuestión de la naturaleza del *vers libre* si estudiamos los versos y la prosa en su correlación histórica y tipológica. J. Hrabák, en su artículo *Observaciones acerca de la correlación entre verso y prosa, particularmente en las llamadas formas de transición,* se acerca mucho a semejante enfoque dialéctico. El autor parte de la noción de la prosa y el verso como un binomio estructural de oposiciones (aunque habría que señalar que la correlación de oposición no existe en modo alguno siempre, así como delimitar las estructuras del habla común y de la prosa artística). Aunque J. Hrabák, aparentemente rindiendo tributo a la formulación tradicional, habla de la prosa como un discurso «vinculado únicamente por las normas gramaticales», posteriormente amplía su punto de vista, al partir del hecho de que para el lector moderno prosa y poesía se proyectan recíprocamente. Por consiguiente, considera que es imposible no tener en cuenta los elementos extratextuales de la construcción estética. Partiendo de esto, J. Hrabák resuelve el problema de los límites entre prosa y poesía. Considerando que en la conciencia del autor y del lector las estructuras de la poesía y de la prosa están claramente delimitadas, escribe: «En los casos en que el autor subraya en la prosa elementos típicos del verso, este límite no sólo no se liquida, sino que, por el contrario, cobra máxima actualidad» [14]. Por eso: «Cuanto menor es el número, en una forma en verso, de elementos que distinguen los versos de la prosa, con tanta mayor claridad es preciso distinguir que se trata de versos y no de prosa. Por otro lado, en las obras escritas en verso libre, algunos versos, aislados y desgajados del contexto, pueden percibirse como prosa» [15]. Es precisamente a causa de esto que el límite existente entre este tipo de verso libre y la prosa debe distinguirse claramente y es precisamente por esto que el verso libre exige una construcción gráfica particular para que se entienda como forma de discurso en verso.

De este modo, el concepto metafísico de «procedimiento» se sustituye aquí por el concepto dialéctico de «elemento estructural y su función». Y la noción del

[14] JOSEF HRABÁK, *Remarques sur les correlations entre le vers et la prose, surtout les soi-disant formes de transition,* en *Poetics, Poetyka,* I, pp. 241, 245.

[15] Cf.: J. HRABÁK, *Úvod do teorie verse,* Praha, 1958, pp. 7 y ss.

límite entre verso y prosa empieza a relacionarse no sólo con la realización en el texto de estos u otros elementos de estructura, sino también con su ausencia significante.

La actual física molecular conoce el concepto de «agujero» que no equivale a una simple ausencia de materia. Es una ausencia de materia en la disposición estructural que supone su presencia. En estas condiciones el «agujero» se comporta de un modo tan material que se puede medir su peso, naturalmente en valores negativos. Y los físicos hablan legítimamente de agujeros «pesados» y «ligeros». El teórico del verso se ve obligado a tener en cuenta fenómenos análogos.

De lo dicho se infiere que el concepto de texto es para el teórico de la literatura mucho más complejo que para el lingüista. Si lo equiparamos al concepto «lo dado real de la obra de arte», deberemos tomar en consideración asimismo los «no-procedimientos», los «agujeros pesados» y «ligeros» de la estructura artística. Para no apartarnos excesivamente en lo sucesivo de la terminología habitual, entenderemos por texto algo más corriente: la totalidad de relaciones estructurales que han encontrado expresión lingüística (la fórmula «que han encontrado expresión gráfica» no sirve, ya que cubre el concepto del texto en el folklore). Sin embargo, al adoptar semejante enfoque, deberemos destacar, junto a las construcciones y relaciones *intratextuales*, las *extratextuales* como objeto especial de estudio. La parte extratextual de la estructura artística constituye un componente perfectamente real (a veces muy considerable) de la totalidad artística. Desde luego, se caracteriza por una mayor inestabilidad, una mayor movilidad que la textual. Está claro, por ejemplo, que para las personas que estudian a Mayakovski desde la escuela y que aceptan su verso como norma estética, la parte extratextual de sus obras se les presenta bajo un aspecto totalmente distinto al que se les presentó al autor y a sus primeros oyentes. El texto (en un sentido estricto), incluso para el lector moderno, se halla inserto en unas complejas estructuras generales; la parte extratextual existe también para el oyente moderno. Pero ya es diferente en muchos sentidos. Las conexiones extratextuales tienen mucho de subjetivo, llegando incluso a lo individual-personal, que no se somete prácticamente al análisis con los actuales medios de la teoría literaria. Pero poseen asimismo su contenido regular, histórica y socialmente condicionado, y en su totalidad estructural pueden ser ya objeto de examen.

En lo sucesivo estudiaremos las conexiones extratextuales en su relación con el texto y entre sí. La garantía del éxito científico se hallará aquí en una rigurosa delimitación de niveles y en la búsqueda de claros

criterios de los límites de aquello que está al alcance del actual análisis científico.

Una prueba a favor de la relativamente mayor complejidad de la prosa respecto al verso es el problema de la dificultad para construir modelos generativos. Aquí está completamente claro que el modelo de verso se distinguirá por una mayor complejidad que el modelo lingüístico general (el segundo entrará en el primero), pero es igualmente claro que construir el modelo de un texto artístico en prosa es una tarea incomparablemente más difícil que construir el modelo de un texto en verso.

Tiene toda la razón J. Hrabák cuando, junto a otros teóricos del verso, como, por ejemplo, B. V. Tomashevski, subraya la importancia de la forma gráfica para distinguir los versos de la prosa. La forma gráfica se presenta aquí no como medio técnico de fijación del texto, sino como señal de naturaleza estructural, siguiendo a la cual nuestra conciencia «inserta» el texto que se le ofrece en una determinada estructura extratextual. No nos queda más que aceptar la opinión de J. Hrabák cuando escribe: «Se puede objetar, por ejemplo, que P. Fort y M. Gorki escribían algunas de sus poesías ininterrumpidamente *(in continuo)*, pero en ambos casos se trataba de versos de forma tradicional y estable, de versos que incluían elementos rítmicos pronunciables, lo cual excluía la posibilidad de confundirlos con la prosa» [16].

*El principio de repetición*

En la lengua natural, junto a ordenaciones a nivel de la lengua con carácter distintivo del sentido, surgen esporádicamente determinadas ordenaciones a nivel del habla. No las advertimos puesto que en el acto de comunicación lingüística no llevan ninguna carga estructural.

La situación cambia bruscamente cuando tratamos con un texto artístico. Al receptor del mensaje todavía le espera, sobre la base del texto, reconstituir el lenguaje específico en que se realiza el acto de comunicación artística. Aquí, como ya hemos señalado, las propiedades del mensaje se transforman en propiedades del código y cualquier ordenación del texto empieza a interpretarse como estructural, como portadora de significado. Y si el poeta halla en el texto que crea ordenaciones complementarias respecto a la lengua natural, el lector está en su derecho al hacer lo mismo y describir en la creación del poeta otras ordenaciones complementarias de

[16] *Ibidem*, p. 245.

segundo grado. Más arriba se ha mostrado que estas ordenaciones pueden reducirse a dos clases: ordenaciones por equivalencia y ordenaciones por orden. Pertenecen a la primera clase todos los tipos de repeticiones en el texto artístico.

Al dividir las ordenaciones según la equivalencia y según el orden, incluimos entre las primeras las relaciones entre elementos similares al margen de la relación con la sintagmática del texto, y entre las segundas, las relaciones entre distintos elementos sobre el eje sintagmático. Aquí es preciso subrayar que el hecho mismo de la determinación de cuál de los aspectos de la estructura es el que tratamos cobra sentido únicamente junto a la indicación de un nivel determinado.

I *v bereg b'ot volnoj bezumnoj*

[*Y contra la orilla golpea la ola loca*]

(BARATINSKI)

A nivel de fonemas la alternancia «v» y «b» crea repeticiones que permiten considerar determinados segmentos del texto como equivalentes. Pero simultáneamente a nivel gramático la cadena «v bereg b'ot» puede estudiarse como dividida en grupos dispuestos según un orden. En este caso, se puede incluir entre los rasgos de esta ordenación, junto a determinada rección verbal, la presencia del elemento fonemático anafórico «b» (según el tipo de concordancia gramatical). Al mismo tiempo, entre los grupos «I v bereg b'ot» «volnoj bezumnoj» se establece un paralelismo basado en la equivalencia rítmica y en la presencia en cada grupo de los fonemas anafóricos «v-b» (la «i» inicial no establece correlación con la organización interior del verso, relacionándolo anafóricamente con otros versos). Si «v-b» del primer hemistiquio respecto a «v-b» del segundo constituye su ordenación según su equivalencia, entre sí forman una relación según el orden.

Puesto que todo texto se forma como la ligazón combinatoria de un número limitado de elementos, es inevitable la presencia de repeticiones en él. Sin embargo, en un texto no artístico estas repeticiones pueden no concebirse como una cierta ordenación respecto al nivel semántico del texto.

Tomemos los versos de Griboiedov:

Organ moi sozdali ruki,
Psaltyr' ustroili persty.
Psaltyr

[*El órgano mis manos lo crearon,*
*El Salterio lo hicieron los dedos.*]

Respecto a la estructura lingüística general, la fonológica o la gramatical, este texto se distingue por una determinada ordenación, pero respecto a la estructura semántica estas ordenaciones se manifiestan tan sólo en una cosa: nos basta con saber que la estructura del texto es capaz de transmitir un cierto contenido, es decir, que es *correcta*. Una vez hemos establecido que el texto está construido correctamente, deja de interesarnos su ordenación formal. Desde el punto de vista del contenido lingüístico general, la repetición de determinados fonemas es completamente casual. En el primer verso:

*Orgán*-sozd*a*li (o-a - o-a)

En el segundo verso:

*Psaltyr'* — *persty* (p-s-t-y-r — p-r-s-t-y)

Entre los versos primero y segundo:

*Orgán* sozd*a*li *ru*ki
*Psa*ltyr' *ustroi*li persty

Puede decirse lo mismo respecto al paralelismo de las formas gramaticales entre los miembros correlativos por pares de los versos primero y segundo. Es más, si examinamos el texto como un mensaje extra-artístico, deberemos o suponer que por órgano y salterio se sobreentienden objetos distintos o considerar el mensaje del segundo verso como totalmente redundante. Esa ordenación particular que se crea mediante la repetición, habitual en la poesía bíblica, del contenido de los versos («era el menor de mis hermanos y el más joven en la casa de mi padre ... Mis manos hicieron el órgano, mis dedos afinaron el salterio») y que D. S. Lijachov definió con el término de «simetría estilística», señalando que «la simetría estilística puede considerarse como un peculiar fenómeno de sinonimia» [17], desde el punto de vista del mensaje lingüístico general aparece como pura redundancia.

Sin embargo, basta con definir el texto como artístico para que entre en juego la presunción acerca de la significación de todas las ordenaciones existentes. En este caso, ninguna de las repeticiones se presentará como casual respecto a la estructura. Partiendo de esto, la clasificación de las repeticiones se convierte en una de las características determinantes de la estructura del texto.

[17] D. S. Lichacov, *Poetika drevenrusskoj literatury* [*Poética de la literatura rusa antigua*], Leningrado, 1967, p. 173.

*La repetición a nivel fonológico*

Las repeticiones fonológicas constituyen el nivel inferior del texto poético. Por ahora no examinaremos aquellos casos en que la repetición fonológica aparece como consecuencia inevitable de las repeticiones de niveles más elevados (repeticiones gramaticales, rimas, etc.).

Las repeticiones fonológicas fueron señaladas por vez primera por O. Brik y desde entonces han llamado reiteradamente la atención de los investigadores. Su lugar en la estructura poética es grande; de ello no cabe la menor duda. La cuestión es otra: ¿cuál es su relación con la estructura de contenido del texto?

Es evidente que ningún sonido del discurso poético tomado aisladamente no posee un valor propio. La interpretación significativa de un sonido en poesía no se infiere de su naturaleza particular, sino que se supone por deducción. El aparato de repeticiones hace que destaque un sonido en poesía (y en general en un texto artístico) y no lo destaca en la comunicación lingüística diaria. En cuanto surge el concepto de texto completamente regularizado, se forma la noción de oposición: «texto regularizado texto no regularizado» [18], y el texto poético empieza a percibirse a la luz de esta antítesis como totalmente regularizado. Se crea la posibilidad de efectuar una interpretación complementaria. El lector empieza a advertir ordenaciones anteriormente espontáneas. Pero el escritor es también un lector y, armado de la noción inicial de que la organización fónica tiene importancia, comienza a organizarla según su particular plan estructural. El lector, por su parte, continúa este trabajo y completa la organización del texto de acuerdo con sus ideas.

Desde el momento en que las repeticiones fónicas se convierten en objeto de la atención del poeta, surge la tendencia a atribuirles un cierto valor objetivo. Es evidente que todos los razonamientos sobre los significados que poseen pretendidamente los fonemas tomados independientemente de las palabras carecen de un sentido general y se basan en asociaciones subjetivas. Sin embargo, la insistencia misma de estos intentos —desde

[18] Además, el texto regularizado únicamente de acuerdo con las reglas de la lengua natural se percibe como no regularizado y el concepto de «regulación completa» se realiza siempre a determinado nivel. La regulación a nivel fonológico, gramatical, rítmico, etc., puede no entrar en el máximo ideal de regulación cuyas normas se forman bajo la influencia del contexto general de la cultura y se hallan fuera de cualquier texto artístico aislado. En este caso ni el poeta ni el lector advierten tal o cual regulación y no le atribuyen semántica alguna. Por consiguiente, el concepto «plenamente regularizado», aunque dentro de un límite lógico, corresponde a un cierto máximo de elementos lingüísticos; desde el punto de vista histórico-real, se halla invariablemente en correlación con una determinada normativa estética convencional.

Lomonosov hasta Andrei Beli— es significativa e impide desechar todas las afirmaciones referentes a la significación emocional, cromática, etc., de uno u otro fonema. Al parecer, tienen lugar aquí dos procesos. Primero, se supone que el fonema puede poseer un valor independiente, es decir, se promueve al rango de signo y, elevándose por los diversos grados de la jerarquía lingüística, se asimila a una palabra particular. En segundo lugar, se convierte, por así decirlo, en «palabra vacía», es decir, en una unidad cuya posibilidad de ser interpretada constituye una presunción [19], pero cuyo significado aún no ha sido establecido. Posteriormente estos fonemas se llenan de aquellos significados que crea una esstructura textual o extratextual dada, convirtiéndose en peculiares «palabras ocasionales». La existencia de semejantes «palabras vacías» constituye una particularidad inalienable del texto artístico. Precisamente porque los fonemas carecen en el idioma de significado propio (tanto léxico como gramatical) son la reserva fundamental para la construcción de «palabras vacías», reserva para completar semánticamente la regulación del texto [20].

No obstante, las repeticiones sonoras poseen asimismo otro significado semántico que se presta en mayor grado a un análisis objetivo. Las repeticiones fónicas pueden establecer conexiones complementarias entre las palabras, introduciendo en la organización semántica del texto cooposiciones expresadas de un modo menos claro o, en general, ausentes a nivel de la lengua natural.

Comparemos dos textos de las poesías de Lermontov. Resultan cómodos no porque su organización fónica destaque de un modo particular; en este sentido podrían hallarse otros ejemplos más convincentes. En este caso el interés que suscitan es de otro tipo: si entendemos por contenido el mensaje inmediato a nivel de la lengua natural, en ambos textos el contenido es el mismo. Sin embargo, está claro que son portadores de distinta información artística. Además, puesto que la construcción de los tropos es en estos textos de un mismo tipo, la parte fundamental de la semántica supralingüística surge gracias a la ordenación fonológica de tipo poético.

[19] Sobre la «presunción de inteligibilidad» en la lengua cf.: I. I. Revzin, *Modeli jazyka* [*Modelos de la lengua*], Moscú, 1962, p. 17; I. I. Revzin, *Otmečennyje frazy, algebra fragmentov, stilistika* [*Frases marcadas, álgebra de los fragmentos, estilística*], en *Lingvisticeskije issledovanija po obščej i slav'anskoj tipologij* [*Investigaciones lingüísticas sobre tipología general y eslava*], Moscú, 1966, pp. 3-4.

[20] La cuestión de cómo el lector completa la regulación del texto ha sido examinada con detalle en la tesis de V. A. Zareckij, *Semántika i struktura slovesnogo chudožestvennogo obraza* [*Semántica y estructura de la imagen artística verbal*] (1966).

Kak nebesa tvoj vzor blistajet
Emalju goluboj,
Kak poceluj zvučit i tajet
Tvoj golos molodoj.

[*Como los cielos tu mirada brilla*
*De azul esmalte,*
*Como un beso suena y se apaga*
*Tu joven voz.*]

Ona pojet - i zvuki tajut
Kak pocelui na ustach,
Gl'adit - i nebesa igrajut
v jejo božestvennych glazach.

[*Ella canta y los sonidos se funden*
*Como besos en los labios,*
*Mira, y los cielos centellean*
*En sus ojos divinos.*]

Estos textos, si no fueran artísticos, podrían reducirse al siguiente paralelo semántico común para ambos:

Tu (de ella) voz — se funde como besos,
Tus (de ella) ojos — son como el cielo.

Sin embargo, el sentimiento inmediato de todo lector le impide ver en estos textos la simple repetición tautológica de un mismo mensaje. Examinemos la construcción fónica del texto, abstrayéndonos de los demás niveles de análisis (aunque la separación absoluta del nivel fonológico del prosódico o gramatical suele ser difícil). Los versos

Kak nebesa / tvoj vzor / blistajet
Kak poceluj / zvučit / i tajet

se dividen claramente en tres grupos recíprocamente isométricos. Si no tocamos el paralelismo sintáctico-gramatical, las partes isométricas de los versos forman en el sentido fonológico pares correlativos.

*Kak* nebesa — *kak* poceluj

El grupo «kak» [«como»] forma un segmento fonológico anafórico único —base para la comparación—, mientras que «nebesa» [«cielos»] y «poceluj» [«beso»] son los elementos distintivos del grupo fonológico. El segundo grupo rítmico presenta una repetición fónica invertida:

tvoj vzor — zvučit
tvz — zvt

El tercer ritmema se opone fonológicamente al primero como la rima a la anáfora, y el segundo, por el hecho de que el grupo que se repite está construido sobre vocale y consonantes:

blistajet — i tajet
iaje — iaje; tt — tt

Como resultado de este complejo sistema de ordenaciones fonológicas, completamente casuales para textos no artísticos (quedarán eliminadas por cualquier traducción semánticamente precisa, ya que desde el punto de vista de las normas generales del idioma pertenecen al plano de la expresión) surgen oposiciones semánticas específicas del texto dado. «Nebesa» y «poceluj» de ser palabras correspondientes a distintos campos semánticos pasan a ser antónimos. Ello exige la creación de una construcción semántica especial. Los conceptos se describen en la oposición «cercano-lejano», «cálido-frío», «accesible-inaccesible», «interior (íntimo)-exterior (ajeno», «humano-inhumano». La semántica de la palabra «poceluj» [«beso»] se percibe (en su significado ocasional complementario) como situada en el cruce de significados de los miembros de la izquierda de estas oposiciones, y «nebo» [«cielo»], de los de la derecha (por eso «emal'» [«esmalte»] adquiere, además del rasgo de color, un rasgo de temperatura, la frialdad). A este nivel de construcción semántica se esboza la oposición de «vzor» [«mirada»] y «golos» [«voz»], muy corriente en el retrato romántico del individuo «enigmático» [21].

Sin embargo, si la relación entre los primeros ritmemas confirma esta antítesis, los segundos la suprimen (en la construcción artística, a diferencia de la lógica, avanzar y suprimir una afirmación no equivale a no avanzarla). «Tvoj vzor - zvučit» poseen una comunidad, netamente marcada, del grupo consonántico. El grupo de vocales se contraponen: «o-o — u-i». Sin embargo, el carácter antitético de las vocales (se convierten en el rasgo fundamental de diferenciación entre el léxico del grupo semántico de vista y oído), al subrayar su autonomía, destaca nuevas conexiones:

goluboj — poceluj — zvučit [22]
ouo <j> — oeu <j> — ui
tvoj vzor — golos — molodoj
o <j> o — oo — ooo <j>

[21] Cf.: «Tan sólo los ojos miraban tristes, pero la voz sonaba de un modo tan maravilloso...» (A. K. TOLSTOI).

[22] En los ejemplos citados se revela oportuno considerar la «j» («|/|») en la serie de organización de fonemas vocálicos. Tenemos derecho a

En todas estas conexiones se destaca un hecho: el grupo «nebo» [«cielo»] y el grupo «poceluj» [«beso»] se equiparan. Para ello se convierten en dos esferas distintas, pero comparables de un campo semántico, el sensorial: la esfera visual (nebo [cielo] — vzor [mirada]) y la auditiva (poceluj [beso] — golos [voz]). El paralelismo fónico, hablando de un modo aproximado, equipara los segmentos «tvoj vzor» [«tu mirada»] y «zvučit» [«suena»] (de hecho, la inversión de la repetición «tvzzvi» crea una relación semántica entre los significados de estos grupos algo más compleja). La diferencia entre el sonido y la mirada se revela como menos esencial que el carácter semántico común. No es casual que la construcción acerque «tvoj vzor» [«tu mirada»] al grupo «golos molodoj» [«voz joven»]. Y en la serie «golubojpoceluj-zvučit» [«azul-beso-suena»] la diferenciación de los atributos fónicos y de color queda suprimida como extrasistémica. El final rimado «bli*stajet* — i *tajet*» [«brilla — y se funde»] lleva a que el elemento diferencial en el primer rimema «nebo — poceluj» se nivele en su conmutación sinónima «sijajet — tajet» y de este modo se convierte en el núcleo semántico común de ambos versos.

Los versos segundo y cuarto completan esta estructura:

Emalju goluboj
Tvoj golos molodoj

A nivel consonántico ofrecen las repeticiones:

m — l — g — l
g — l — m — l

A nivel vocálico:

o — o <j>
o <j> — o — o — o — o — o <j>

La equiparación de «emali goluboj» [«esmalte azul»] y «golos molodoj» [«voz joven»] en una unidad semántica va unido a la asimilación cruzada: «e*mal*ju — *mo*lodoj» y «*go*los — *go*luboj». Es preciso señalar aquí que todas estas ordenaciones complementarias activan asimismo las diferenciaciones complementarias que se les superponen. Tal es la posposición del adjetivo en el primero

ello tanto más cuanto que el sistema gráfico ejerce una fuerte influencia sobre la conciencia fonética del poeta. Cf., por ejemplo, la influencia del sistema gráfico en la conciencia fonológica de Lermontov en los versos: «Ja bez uma ot troistvennych sozvučij i vlažnych rifm, kak, naprimer, na "ju"» [«Estoy loco de consonancias triples y de rimas húmedas, como, por ejemplo, en "ju"»]. Para Lermontov «ju» y «u» no se funden.

y segundo casos. El ejemplo que analizamos permite señalar otra cosa: toda ordenación es artísticamente activa, si no ha sido llevada hasta el final y deja una determinada reserva de no ordenación. Así, en el vocalismo de los versos en cuestión, desde el punto de vista de las repeticiones fónicas, no aparecen organizados los fonemas indicados entre corchetes:

[e — a — ju] — o — [u] — o <j>
o <j> — o — o — o — o — o <j>

Unicamente la dominante absoluta del fonema «o» en el segundo verso convierte al primero en ordenado respecto a esta dominante.

De este modo, la estructura fonológica que en la lengua natural pertenece al plano de la expresión pasa, en poesía, a la estructura del contenido, creando posiciones semánticas inseparables del texto dado.

Las combinaciones «zvučit i tajet» [«suena y se funde»] y «zvuki tajut» [«los sonidos se funden»] se antojan tan similares semántica y fonológicamente que podría parecer difícil descubrir entre ellas una diferencia perceptible de sentido. Y así sería si no se tratara de versos. Sin embargo, en un texto poético, diferencias fónicas aparentemente insignificantes hacen variar la trama de concatenaciones semánticas. En las palabras «zvučit i tajet» el grupo vocálico es «ui» y «aje». Estos grupos de sonidos son de características singulares. Por un lado, nos hallamos ante fonemas *distintos*. Ningún fonema del primer grupo se repite en el segundo. Por otro lado, se establece un cierto paralelismo: podemos construir la combinación: «vocal posterior o media+ +vocal anterior». Se activa precisamente el rasgo distintivo de la serie, puesto que no sólo se establece esta regularidad, sino que puede señalarse dentro de sus límites variabilidad desautomatizadora: en el primer caso se toman las vocales *extremas* (la más posterior y la más anterior); en el segundo, las que tienden a la posición media. Con ello se establece tanto la *autonomía* de las palabras «zvučit» y «tajet», su «aislamiento» semántico, como el paralelismo de estos significados que, fuera del contexto, pertenecen a series totalmente distintas. La nivelación sintáctica (la conjunción «i») de estos significados opuestos («zvučit» y «tajet») crea un sentido nuevo («de montaje»).

«Zvuki tajut» (ta *j* ut) ofrece una construcción distinta: u-i-a-u. Se crea un anillo fonológico: no la nivelación de dos sistemas independientes, sino una estructura única (paralelamente a estos sistemas se construyen asimismo las formas gramaticales: en el primer caso, dos formas análogas; en el segundo, una construcción unificada mediante la concordancia).

Construyamos el esquema del vocalismo de estos cuatro versos (se señalan los fonemas acentuados):

a o u a
—u—a
i—aa
—e—a

Los dos primeros versos poseen una organización común, claramente binaria: se construyen en torno a dos centros fonemáticos: «a» y «u». Cada uno de ellos posee un matiz léxico, adoptando la semántica de las palabras «ona» [«ella»] y «zvuki» [«sonidos»]. Además, hay un grupo de palabras que sintetizan ambos temas sonoros: «tajut» (ta j ut), «na ustach» [«en los labios»]; la coincidencia de «u» convierte «zvuki» y «pocelui» [«besos»] en sinónimos ocasionales.

El grupo «a-u» crea una cadena de significados que unen «jejo» [«a ella»] con la cadena de palabras unidas por el rasgo semántico común de pasión: «pojot» [«canta»], «pocelui» [«besos»], «usta» [«labios»]. Bajo la influencia de esta serie se desplaza de un modo determinado «tajut».

Cf. en Pushkin:

I, polnyj strastnym ožidanjem,
On tajet serdcem i gorit.
Vostorgi bystryje vostorgami smen'alis',
Želanja gasli vdrug i snova razgoralis';
Ja tajal...

[*Y, en apasionada espera,*
*Su corazón se fundía y ardía.*
*Un entusiasmo fugaz sustituía otros entusiasmos,*
*Los deseos se apagaban de pronto para volver a encen-*
*Yo me fundía...*] [*derse;*

La segunda mitad del fragmento de Lermontov se basa en la combinación ai/ae. Forma una cadena de palabras de un significado diferentes: «nebesa» [«cielos»], «božestvennych» [«divinos»]. «Gl'adit» [«mira»] en combinación con «nebesa» cobra el significado de lanzarse de abajo a arriba, de acercarse a un «mundo superior» y empieza a percibirse como antónimo ocasional de la palabra «pojot» [«canta»] con su significado «de pasión». Entre «usta» y «glaza» surgen relaciones de antónimos (es preciso señalar que el matiz arcaico de la primera y el opuesto de la segunda en el texto de Lermontov carece, al parecer, de significación, debido a que no existe un empleo sistémico de eslavonismos). Se crea así la imagen de una doble unidad: del encanto terrenal y celeste.

En la estructura semántica del texto influyen, sin duda alguna, rasgos tales como la ordenación menos significante del consonantismo respecto al vocalismo, así como la abundancia de hiatos que crea un determinado efecto sonoro.

Nos hemos convencido de que los textos comparados son muy similares semánticamente, fenómeno inevitable, dado el carácter común de su constitución léxica. Sin embargo, aun dejando de lado la diferencia de su construcción rítmica, las diversas aproximaciones que surgen a nivel fonemático crean una trama irrepetible de significados.

*Repeticiones rítmicas*

Se han analizado reiteradamente los fenómenos de ritmo y de metro, cuya fase moderna de estudio empieza con los trabajos de Andrei Beli. La teoría del verso ha acumulado un material extraordinariamente amplio, principalmente de carácter estadístico.

Uno de los problemas menos dilucidados sigue siendo el problema de la interpretación conceptual de los materiales reunidos. En este sentido tiene interés recordar la réplica final del artículo, profundo por su pensamiento y apasionante por su forma, de V. V. Ivanov, *La construcción rítmica de la «Balada del circo», de Mezhirov.* Tras citar la amplia observación marginal del académico A. N. Kolmogorov al texto manuscrito de su artículo, V. V. Ivanov señala de paso, con razón: «Puede ofrecer también el hecho de que los especialistas en análisis rítmicos estén de acuerdo en todos los puntos fundamentales, salvo la interpretación semántica de sus resultados» [23].

Es precisamente a causa de esto que consideramos oportuno plantear el problema de las repeticiones métricas no sólo en el plano de clasificación y estadística, sino también en el funcional. ¿Qué papel estructural desempeñan? ¿Qué función les corresponde en la construcción general del texto? Conviene no sólo plantear la cuestión «¿cómo está organizado el texto en el sentido rítmico?», sino también «¿por qué está organizado así?».

Ya hemos hablado de que en el texto poético la sinonimia lingüística general cobra una extensión complementaria cuyo caso extremo es la posibilidad de considerar cualquier palabra del diccionario como equivalente a cualquier otra. No obstante, este caso extremo

[23] V. V. Ivanov, *Ritmičeskoje strojenije «Ballady o cirke» Mežirova* [*Estructura rítmica de la «Balada del circo» de Mezhirov*], en *Poetics, Poetika, Поэтика*, II, Warszawa, 1966, p. 299.

existe únicamente como tendencia. Cada tipo de texto realmente dado posee un grado de ampliación de la sinonimia inherente únicamente a él. En este sentido, la estructura rítmica ejerce sobre el texto una influencia peculiar.

Si consideramos como rasgo de sinonimia ocasional la sustitución recíproca de las palabras dentro de un entorno textual idéntico [24], en este caso los borradores de los poetas que conservan las huellas de sustitución de palabras dentro de un cierto entorno común pueden examinarse como un valioso material para el estudio de la especificidad de los sinónimos en el texto poético.

Estudiemos desde este punto de vista el trabajo de Pushkin sobre un texto poético. Los borradores del poeta prueban irrefutablemente que, por una parte, la isometría de dos palabras es condición indispensable para su sustitución recíproca. La sustitución de una palabra por otra no isométrica arrastra la modificación de todo el verso, suprimiendo de este modo la cuestión del entorno idéntico; por consiguiente, las palabras no isométricas no pueden ser, en un texto poético, sinónimos secundarios —poéticos—. Por otra parte, la isometría se revela a menudo como razón suficiente para que dos palabras, muy lejanas en la lengua, se sientan como equivalentes.

Como resultado de esto, el número de «sinónimos» ocasionales, propios de un texto poético dado, crece bruscamente.

Habitualmente se tiene la idea de que la elección de palabras por parte del poeta se halla sujeta a las mismas limitaciones que impone la lengua a cualquiera que desee expresar un pensamiento en forma no versificada, a lo que se añaden las limitaciones imprescindibles para observar la construcción poética. Desde este punto de vista, se hace completamente incomprensible para qué hace falta la poesía y en nombre de qué es preciso aumentar bruscamente la redundancia del texto. Tampoco se comprende por qué la imposición de limitaciones complementarias no hace más fácil (cuando se trata de la gran poesía) la predicción del texto [25].

Veamos algunos aspectos del trabajo del poeta sobre el texto de una obra. Si nos hallamos ante la tradicional versificación sílabo-acentual y en el texto está presente la rima, debemos distinguir entre la corrección en el primero de los dos versos que riman y la correc-

[24] En un texto poético la relación de sinonimia no aparece necesariamente aunque estén presentes todos los rasgos indispensables en el idioma. Esta relación se atribuye a determinadas palabras del texto, casi siempre en función de su posición en el verso. Por eso, la relación de simetría (de sustitución recíproca) se revela suficiente para la aparición de una equivalencia semántica ocasional.

[25] Cf.: IVAN FONAGY, *Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung*, en *Poetics, Poetika, Поэтика*, I.

ción en el segundo. Es evidente que en el primer caso el poeta posee mayor libertad de elección. Debe distinguirse asimismo la sustitución de palabras isorrítmicas entre sí y la sustitución de una palabra por otra no isorrítmica a aquélla. El segundo caso, hablando estrictamente, es imposible: aquí tiene lugar no la sustitución de una palabra en el verso, sino del verso por otro verso.

De este modo, la regla «Toda sustitución en el verso es posible si observa el principio de isometría» permanece intacto, únicamente que la unidad isométrica es el verso y no la palabra [26].

Examinemos uno de los episodios del trabajo de Pushkin sobre el manuscrito de la poesía *El caudillo*. Los versos 7-10 suenan así en su versión definitiva:

Tut net ni sel'skich nimf, ni devstvennych madonn,
Ni favnov s čašami, ni polnogrudych zon,
Ni pl'aasok, ni ochot, - a vs'o plašči, da špagi,
Da lica, polnyje voinstvennoj otvagi.

[*No hay aquí ni ninfas rurales, ni madonas vírgenes,*
*Ni faunos con vasos, ni mujeres de pechos opulentos,*
*Ni danzas, ni cacerías, sino capas y espadas,*
*Y rostros llenos de valor marcial.*]

El análisis de los manuscritos testimonia que, aparte de un movimiento semántico que ordena el texto en un sentido determinado y de que aquellas limitaciones que le imponía la rítmica y la disposición de las rimas elegidas de antemano, surgió en Pushkin en una fase muy precoz de su trabajo sobre el texto un es-

[26] Con esto se halla relacionado el hecho de que todo recitador, al olvidar una palabra, no la omite, sino que la sustituye por otra isométrica o en caso extremo, por un «murmullo» con el mismo número de pies. Esto, en particular, refuta la suposición de L. I. Timofeiev de que *El cantar de las huestes de Igor* fue escrito en su tiempo en un metro regularizado, cuya sensación se perdió a causa de los errores al copiarlo (L. Timofeiev, *Ritmika «Slova o polku Igoreve»* [*La rítmica del «Cantar de las huestes de Igor»*], en *Russkaja literatura*, 1963, núm. 1). Esta afirmación contiene una contradicción lógica: la rítmica no puede olvidarse como consecuencia de los errores cometidos al copiar una obra, ya que el origen de estos errores reside en la pérdida por parte del copista del sentido del metro del texto. El estudio de la tradición de la poesía manuscrita del siglo XVIII (puesto que la literatura rusa antigua desconoce esta tradición) nos convence de que la organización métrica del texto representa un poderoso mecanismo para evitar las alteraciones. El copista, cuando no conoce una palabra, la sustituye, por regla general, por otra isométrica. Si esta regla se infringe, entonces, como muestran numerosas observaciones, en las copias posteriores se descubre una tendencia a reconstruir la estructura métrica. De este modo, si L. I. Timofeiev considera que la verdadera estructura rítmica del *Cantar* ha sido deformada por los copistas, antes debe explicar cuándo y por qué razón éstos perdieron la sensación de ritmo que poseía el autor y su auditorio, ya que la pérdida de esta sensación debía preceder a la deformación gráfica, y no a la inversa.

quema sintáctico que introducía en este pasaje una ordenación complementaria:

| I | | II | |
|---|---|---|---|
| , , , | // | , , | |
| 1. Tut net ni | // | ni | (A) |
| 2. Ni | // | ni | (B) |
| 3. Ni | // | a vsjo | da-(B) |
| 4. Da | // | | (B) |

(//, signo de cesura; A, rima masculina; B, rima femenina) [27].

Las posiciones $I_1$ y $II_1$ (en el primer verso) fueron llenadas casi inmediatamente:

Tut net ni sel'skich nimf, ni devstvennych madonn

Tuvo dudas únicamente en la elección del epíteto: en lugar de «sel'skich» [«rurales»] inicialmente pensó en «junych» [«jóvenes»].

Para las posiciones $I_2$ y $II_2$ se definió una serie de variantes isorítmicas:

| | | | |
|---|---|---|---|
| v | junoj krasoty | | polnogrudych zon |
| | favnov Rubensa | | florentinskich zon |
| ni | | ni | |
| | pl'asok, ni bogin' | | rubensovskich zon |
| | sel'skich prazdnikov | | |

| Posición $I_3$: | Posición $II_3$: |
|---|---|
| favnov Rubensa | a vs'o plašči, da špagi... |
| ni | |
| favnov s čašami | |

Es fácil observar que no sólo los segmentos rítmicos del texto en el interior de cada posición son recíprocamente sustituibles, sino que también las posiciones $I_2$ y $I_3$ pueden sustituirse mutuamente como rítmicamente equivalentes. En efecto, así ocurre en los borradores de Pushkin. Encontramos aquí diversas combinaciones de estos elementos rítmicos:

2 Ni junoj nagoty, ni polnogrudych žon
3. Ni sel'skich prazdnikov. A vs'o plašči da špagi...
2. Ni pl'asok, ni gobin', ni Rubensovych žon
3. Ni sel'skich prazdnikov. A vs'o plašči da špagi...

[27] Los borradores de los manuscritos de Pushkin confirman la existencia en la conciencia del poeta de este esquema.

2. Ni pl'asok, ni bogin', ni florentinskich žon
3. Ni favnov Rubensa. A vs'o plašči da špagi...
2. Ni pl'asok, ni bogin', ni florentinskich žon
3. Ni favnov s čašami. A vs'o plašči da špagi...
2. Ni favnov s čašami, ni polnogrudych žon
3. Ni pl'asok, ni bogin', a vs'o plašči da špagi...

Podemos sacar la conclusión de que en el texto poético surge una cierta «sinonimia» secundaria: las palabras se revelan equivalentes tan sólo debido a su isometría. Los epítetos «florentinskich», «Rubensovych», «polnogrudych» se hallan unidos a la palabra «žon» como recíprocamente sustituibles, aunque es evidente que «Rubensovi zony» [«las mujeres de Rubens»] y «polnogrudyje žony» [«las mujeres de pechos opulentos»] designan un mismo cuadro, cosa que no puede decirse de «florentinskije žony» [«mujeres florentinas»]. Del mismo modo, «favnov Rubensa» [«los faunos de Rubens»] y «favnov s čašami» [«los faunos con vasos»] se refieren, sin duda, al mismo cuadro: el *Baco* del Ermitage; «junaja nagota» [«la joven desnudez»], «pl'aski» [«danzas»] y «bogini» [«diosas»], a otras obras pictóricas. Sin embargo, la diferencia a nivel de referente no significa nada: en el texto poético estas palabras aparecen como sinónimos, lo que hace suponer que se trata de otro referente, invariante para todos estos segmentos equivalentes del texto (por ejemplo, «cualquier obra pictórica que no represente una batalla»). De este modo, la estructura rítmica del texto crea una cierta sinonimia secundaria. Y esta sinonimia construye un mundo particular de referentes. La poesía no describe con otros medios el mismo mundo que la prosa, sino que crea su mundo.

Kak glupo unižat' seb'a...
Pritvorstvom unižat' seb'a...
Smir'at' i unižat' seb'a...

[*Qué absurdo es humillarse...*
*Humillarse fingiendo...*
*Resignarse y humillarse...*]

En estos esbozos del primer capítulo de *Eugenio Oneguin* los segmentos «kak glupo» [«qué absurdo»], «pritvorstvom» [«fingiendo» *lit.* «mediante el fingimiento»], «smir'at' i» [«resignarse y»] aparecen como capaces de sustituirse recíprocamente. Sin duda, se trata en este caso de una determinada constante semántica, en el interior de la cual varían los elementos elegidos, aunque es preciso señalar que es difícil imaginarse que estos segmentos se percibieran, al margen de esta construcción rítmica, como equivalentes en cualquier sentido.

Al comparar el trabajo del poeta y del prosista sobre los borradores, comprobamos la profunda diferencia que separa estos dos tipos de selección del material que el escritor precisa. El prosista tiene dos posibilidades: Precisar el pensamiento, recurriendo a la elección dentro de los límites de la sinonimia lingüística, o modificar su pensamiento. El poeta se encuentra en condiciones distintas: primero, la clara articulación del segmento de texto le confiere mayor independencia respecto a la totalidad. La alteración radical del significado del segmento en su totalidad se percibe como equivalente a una precisión que en un texto no poético es resultado de la sustitución de una palabra por su sinónimo.

L'ubvi nas ne priroda učit,
A pervyj pakostnyj roman...
L'ubvi nas ne priroda učit,
A Stal' ili Šatobrian...

[*No es la naturaleza la que nos enseña el amor*
*Sino la primera novela obscena...*
*No es la naturaleza la que nos enseña el amor,*
*Sino Staël o Chateaubriand...*].

Tomados aisladamente, los segundos versos ofrecen un cambio brusco en el contenido, pero dentro de la estrofa IX del capítulo I de *Eugenio Oneguin* se perciben tan sólo como una precisión. *La flexibilidad de la lengua,* según la terminología del académico A. N. Kolmogorov *(h), aumenta bruscamente al dividir el texto en segmentos rítmicamente equivalentes.* Se trata, al parecer, de una de las reservas que compensan las pérdidas de información por las limitaciones del texto poético.

La división rítmica del texto en segmentos isométricos crea toda una jerarquía de equivalencias supralingüísticas. Se establece la correlación de un verso con otro verso, de una estrofa con otra estrofa, de un capítulo con otro capítulo del texto. Esta repetición de fragmentos rítmicos crea esa presunción de equivalencia recíproca de *todos* los segmentos del texto en el interior de los niveles dados que constituye la base de la percepción del texto como poético.

Sin embargo, equivalencia no supone identidad. El hecho de que segmentos semánticamente diferentes en un texto no poético se presenten como equivalentes, por un lado, obliga a crear archisemas comunes (neutralizantes) para ellos, por otro, convierte sus diferencias en un sistema de oposiciones pertinentes.

De este modo, en una primera aproximación, se tiene la impresión de que en el verso la semántica queda

relegada a un segundo plano: aparecen en un primer plano las repeticiones fónicas, rítmicas y otras. Se pueden citar ejemplos convincentes de cómo el poeta cambia las palabras, pero conserva su construcción fonológica o rítmica. Me limitaré a un único ejemplo.

En los borradores de la poesía de Pushkin *Dos sentimientos nos son admirablemente próximos...* hay en la segunda estrofa un verso:

Samostojanje čeloveka

[*La independencia del hombre*]

Está construido de acuerdo con una variedad del tetrámetro yámbico ruso (u u.u ' u u u ' u). Esta variedad (la VI) corresponde a las relativamente raras. Según los datos de K. Taranovski, en la poesía lírica de los años 1828-1829 constituye el 9,1 por ciento de todos los tetrámetros yámbicos, en 1830-1833, el 8,1 por ciento [28]. La poesía de Pushkin en cuestión está escrita en 1830. El poeta desechó toda la segunda estrofa, desapareció el verso «Samostojante čeloveka». Pero en la nueva variante de la estrofa apareció:

Životvorjaščaja sv'atyn'a...

[*El santuario vivificante...*]

con el mismo esquema rítmico.

Considerar que esto se debe a una casualidad es imposible: dos versos completamente distintos desde el punto léxico-semántico se revelaron en la conciencia poética de Pushkin como equivalentes debido al carácter común de su figura rítmica.

Sin embargo, basta con salir del ámbito de un solo verso para que sea evidente que no se trata de otro pensamiento, sino de una variante del mismo como resultado de la flexibilidad del idioma. Para que esto quede más claro citaremos la primera estrofa y dos variantes de la segunda:

Primera estrofa:

Dva čuvstva divno blizki nam-
V nich obretajet serdce pišču-
L'ubov' k rodnomu pepelišču,
L'ubov' k otečeskim grobam.

[*Dos sentimientos nos son admirablemente próximos,*
*En ellos halla el corazón su alimento:*
*El amor a los hogares paternos,*
*El amor a las tumbas paternas.*]

[28] Cf.: KIRIL TARANOVSKIJ, *Ruski dvodelni ritmovi* [*Ritmos binarios rusos*], I-II, Beograd, 1953. Anexo (tabla).

Primera variante de la segunda estrofa:

Na nich osnovano ot veka
Načalo vsego
Samostojante čeloveka
I sčastje

[*En ellos se basa desde siempre*
*El principio de todo*
*La independencia del hombre*
*Y la felicidad*]

Segunda variante de la segunda estrofa:

Životvorjaščaja sv'atyn'a!
Zemblja byla b bez nich mertva
Kak pustyn'a
I kak altar' bez božestva.

[*¡Santuario vivificante!*
*La tierra estaría sin ellos muerta*
*Como un desierto*
*Y como un altar sin divinidad.*]

De este modo, el desplazamiento de la semántica a un segundo plano no es más que aparente. El significado de una palabra aislada queda relegado ante la construcción. Y la construcción crea un significado secundario, destacando a veces en esta misma palabra aislada inesperados elementos pertinentes de sentido secundario.

*Repetición y sentido*

En el verso, a un nivel inferior, pueden destacarse las equivalencias posicionales (rítmicas) y eufónicas (sonoras). La intersección de estas dos clases de equivalencias se define como rima. Sin embargo, ya hemos señalado que todos los tipos de equivalencias secundarias suscitan la formación en el texto de unidades semánticas complementarias. El fenómeno de la estructura en el verso es siempre, al fin de cuentas, un fenómeno de sentido. Esto se comprueba de un modo particularmente claro en el ejemplo de la rima.

La escuela del estudio fonético del verso *(Ohrphilologie)* estableció la definición de la rima como repetición sonora: la coincidencia de la vocal acentuada y de la parte postónica de la palabra constituye la rima. Posteriormente la definición de la rima tendió a ampliar, teniendo en cuenta la experiencia de la poesía del siglo XX, la posibilidad de coincidencias de sonidos pro-

tónicos, del consonantismo, etc. En su libro *La rima, su historia y teoría,* V. M. Zhirmunski señaló por vez primera el papel que desempeña la rima en el dibujo rítmico del verso. Decía: «Debe incluirse en el concepto de rima toda repetición fónica portadora de la función organizadora en la composición métrica de la poesía» [29]. Era evidente que las consideraciones de V. M. Zhirmunski eran justas y todos las admitieron. Así, B. V. Tomashevski caracteriza del siguiente modo la naturaleza de la rima: «Rima es la consonancia de dos palabras situadas en un lugar determinado de la construcción rítmica de la poesía. En el verso ruso (y no sólo en éste) la rima debe hallarse al final del verso. Son precisamente las consonancias finales que crean el vínculo entre dos versos las que se denominan rimas. Por consiguiente, la rima posee dos cualidades: primera cualidad, la de organización rítmica, ya que la rima señala el final de los versos; segunda cualidad, la consonancia» [30]. Definiciones similares dan G. Shengueli, L. I. Timofeiev, V. Ye. Jolshevnikov [31], quien polemiza con B. V. Tomashevski acerca de la obligatoriedad de la rima de hallarse al final del verso, pero no modifica la definición en lo esencial.

De este modo, la rima se caracteriza como una repetición fonética que desempeña un papel rítmico. Esto hace que la rima ofrezca un interés particular para las observaciones generales sobre la naturaleza de las repeticiones rítmicas en el texto poético. Es bien conocido que el discurso poético posee un sonido distinto que el discurso en prosa o el coloquial. Es melodioso, se presta fácilmente a la declamación. La existencia de unos sistemas de entonación particulares, propios únicamente del verso, autoriza a hablar de la melodía del discurso poético. Por ello surge la sensación —muy extendida— de que en el verso se hallan presentes dos elementos *autónomos:* el semántico y el melódico, equiparándose, a veces, uno al principio racional y el otro al emocional. Y si algunos autores son de la opinión de que existe una correlación entre los aspectos semántico y melódico del verso, son muchos los que están convencidos de su carácter separado, incluso opuesto.

Aun ahora pueden leerse reproches en algunos artículos críticos a ciertos poetas por dejarse llevar por su entusiasmo hacia la melodía carente de pensamientos, hacia malabarismos con sonidos sin sentido, etc.

[29] V. ŽIRMUNSKIJ, *Rifma, jejo istorija i teorija* [*La rima, su historia y teoría*], Petrogrado, 1923, p. 9.

[30] B. V. TOMAŠEVSKIJ, *Stilistika i stichosloženije* [*Estilística y versificación*], Leningrado, 1959, p. 406.

[31] Cf.: G. ŠENGELI, *Tecnika sticha* [*Técnica del verso*], Moscú, 1960, pp. 241-242; L. I. TIMOFEJEV, *Osnovy teoriji literatury* [*Fundamentos de la teoría de la literatura*], Moscú, 1959, p. 250; V. JE. CHOLŠČEVNIKOV, *Osnovy stichovedenija. Russkoje stichosloženije* [*Fundamentos de la teoría del verso. Versificación rusa*], Leningrado, 1962, p. 125.

Sin embargo, no creemos que se justifiquen los temores de los críticos.

E independientemente de cuál sea nuestra actitud al separar el sonido del contenido —sea para elogiar o para denigrar al autor sospechoso de desligar el sonido del significado— lo que hacemos es imposible. En un arte que utiliza como material la lengua —en el arte verbal— es imposible separar el sonido del sentido. La sonoridad musical del discurso poético *es asimismo un medio de transmisión de información*, es decir, del contenido, y en este sentido no puede oponerse a otros medios de transmisión de la información propios del lenguaje como sistema semiótico. Este medio —la «musicalidad»— surge únicamente en los casos de la más alta vinculación de la estructura verbal, en poesía, y no debe confundirse con los elementos de musicalidad en el sistema de la lengua natural, por ejemplo, con la entonación. Más adelante procuraremos demostrar en qué medida la sonoridad, la «musicalidad» de la rima depende de la cantidad de información que contiene, de su carga semántica. Esto, a su vez, arrojará una cierta luz sobre la naturaleza funcional de la rima.

Entre los tipos de clasificación empleados en el estudio del verso puede encontrarse la división en rimas ricas y pobres. Se denominan ricas las rimas con un gran número de sonidos que se repiten y pobres, con un número pequeño, y se sobreentiende que las rimas ricas son rimas sonoras, a medida que disminuye el número de sonidos coincidentes, a las no rimas. Con una interpretación semejante de los conceptos, la musicalidad, la sonoridad de la rima depende de los rasgos fonéticos y no semánticos del discurso en verso. La conclusión parece tan evidente que, por lo común, se cree en ella a pies juntillas. Sin embargo, basta entrar en el estudio de la cuestión para convencerse de la falsedad de semejante solución.

Tomemos dos pares de rimas fonéticamente idénticas: una homónimo y otro tautológico. Es fácil convencerse de que la sonoridad, la musicalidad de la rima será en estos casos completamente distinta. Citemos ejemplos: el primero está compuesto con fines demostrativos, el segundo está tomado de los *Opyty* [*Experimentos*] de V. Ya. Briusov:

1

Ty belych lebedej kormila,
A posle ty gusej kormila.

[*Alimentaste cisnes blancos,*
*Después alimentaste gansos.*]

Ty belych lebedej kormila...
...Ja r'adom plyl-sošlis' kormila.

[*Tu alimentaste cisnes blancos...*
*...Yo navegaba al lado, se unieron los timones* [32].]

En ambos casos la rima es fonética y rítmicamente idéntica, pero suena de un modo distinto. La rima tautológica, que repite tanto el sonido como el significado de la palabra rimada, suena pobremente. La coincidencia fónica, acompañada de una diferencia de sentido, determina la riqueza sonora de la rima. Efectuemos otras experiencias de traducción de la rima de homónima a tautológica y nos convenceremos de que, al realizar esta operación que no afecta a los límites fonéticos ni rítmicos del verso, la sonoridad de la rima «se apaga» regularmente.

More žd'ot hapast'-
Sžet' grozit sinica,
A na Rus' napast'
Londonskaja ptica.

[*Al mar le espera una desgracia,*
*Un paro amenaza con prenderle fuego,*
*Y atacar a Rusia*
*El pájaro de Londres.*]

(VIAZEMSKI)

Vsjo ozirajas' sleva, sprava,
Na cypkach vystupajet trus,
Kak budto pod nogami lava
Il' zemlju vzbudoražil trus.

[*Mirando constantemente hacia la izquierda y la derecha,*
*De puntillas avanza el cobarde,*
*Como si tuviera lava bajo los pies,*
*O hubiera sacudido la tierra un terremoto.*]

(VIAZEMSKI)

Lysejet chimik Kablukov-
Prochodit v topot kablukov.

[*Se queda calvo el químico Klabukov,*
*Pasa entre el ruido de los tacones.*]

(A. BELI)

[32] *Kormila* equivale a la vez al pasado femenino del verbo *kormit'* (alimentar) y al nominativo plural de *kormilo* (timón). *(N. del T.)*

Basta con sustituir en cualquiera de los ejemplos citados *(nàpast'* [desgracia] - *napast'* [atacar], *trus* [cobarde] - trus [terremoto], *Kablukov* [nombre propio] kablukov [genitivo plural de «kabluk», tacón]), el homónimo por la repetición tautológica para que la sonoridad de la rima desaparezca. La sonoridad de las palabras en la lengua no son en absoluto la misma cosa. Un mismo complejo de sonidos físicos del discurso que realizan los mismos fonemas de la lengua. puede producir en la rima la impresión de una sonoridad muy rica y muy pobre.

En este sentido, es significativo el siguiente ejemplo:

Bog pomošč' vam, grafu fon Bul'u!
Kn'az' sejal: prišlos' vam požat'!
Byt' možet, i drugu Džon Bul'u
Prid'otsja plečami požat'.

[*¡Dios le ayude, conde von Bülow!*
*El príncipe sembró: ¡usted tendrá que cosechar!*
*Quizá, también el amigo John Bull*
*Se verá obligado a encogerse de hombros.*]

(VIAZEMSKI)

Realicemos dos experimentos. Primero: cambiemos en el primer verso «fon [«von»] por «Džon» [«John»]. Ni la naturaleza fonética ni la rítmica de la rima «Bul'u-Bul'u» [«Bülow-Bull»] no variará. Sin embargo, varía de un modo decisivo el grado de sonoridad. El segundo experimento es aún más curioso. No modificaremos nada en el texto en cuestión. Imaginemos únicamente que se lee en presencia de dos oyentes, de los cuales una sabe que *fon Bul'u* [von Bülow] del primer verso es el nombre de un diplomático austríaco del siglo XIX, que el príncipe es Bismarck y que *Džon Bul'u* [John Bull] es el nombre que se da a los ingleses. El otro no lo sabe y se imagina que en el primero y en el tercer verso se trata de un mismo personaje que él desconoce, por ejemplo, un cierto conde *Džon fon Bul'*. Para estos dos lectores el grado de sonoridad del texto poético será diferente. Lo dicho prueba que el concepto mismo de sonoridad no es absoluto y que posee una naturaleza no sólo física (o físico-rítmica), sino también relativa, funcional. Este concepto se halla relacionado con la naturaleza de la información encerrada en la rima, con el sentido de la rima. El primer oyente percibirá la rima «Bul'u-Bul'u» como homónima, el segundo, como tautológica. Para el primero será una rima rica; para el segundo, pobre.

En todos los ejemplos citados las rimas son fonéticamente idénticas por completo y se hallan rítmicamente

en la misma posición. Sin embargo, unas son sonoras, armoniosas, musicales, mientras que otras no producen esta impresión. ¿Qué es lo que difiere en estas rimas que parecen coincidir? La semántica. Cuando la rima suena como rica se trata de homónimos; palabras que coinciden por su composición fónica poseen *distinto significado*. En las rimas que suenan como pobres —tautológicas— se repite la palabra por completo: no sólo su forma sonora, sino también su contenido semántico.

De lo dicho pueden extraerse dos conclusiones esenciales:

Primera: el sonido musical de la rima es un derivado no sólo de la fonética, sino también de la semántica de la palabra.

Segunda: en un primer grado de aproximación la rima podría definirse así: rima es la coincidencia sonora de palabras o de sus partes en una posición marcada respecto a la unidad rítmica con una no coincidencia de sentido. Esta definición abarca también la rima tautológica, puesto que, a diferencia del lenguaje hablado, el discurso poético no conoce una repetición semántica absoluta, ya que la misma unidad léxica o semántica se halla, al repetirse, en otra posición estructural y, por consiguiente, cobra otro significado. Como veremos más adelante, no es casual que hayamos tenido que recurrir a ejemplos artificiales para mostrar la repetición semántica completa: ésta es imposible en un texto artístico.

Nos hemos convencido de que la coincidencia fónica no hace sino acentuar la diferencia semántica. En este caso, la parte coincidente de las unidades semánticas, similares, pero distintas, se convierte en «razón suficiente» para la comparación: se extrae del paréntesis, subrayando la diferencia en la naturaleza de los fenómenos que designan las palabras que riman.

El mecanismo de acción de la rima puede descomponerse en los siguientes procesos. Primero, la rima es una repetición. Como ya se ha señalado reiteradamente en la ciencia, la rima hace volver al lector al texto anterior. Aquí es preciso subrayar que semejante «vuelta» hace revivir en la conciencia no sólo la consonancia, sino también el significado de la primera palabra rimada. Tiene lugar algo profundamente distinto del habitual proceso lingüístico de transferencia de significados: en vez de una cadena, consecutiva en el tiempo, de señales que sirven a los fines de una determinada información, nos hallamos ante una señal de compleja construcción y naturaleza espacial: la vuelta a lo ya percibido. Nos encontramos aquí con que las series de señales verbales y las palabras aisladas (en este caso, las rimas) que ya habíamos percibido de acuerdo con las leyes generales de significaciones lingüísticas, en una

segunda (no lineal-discursiva, sino estructural-artística) percepción cobran un nuevo sentido.

El segundo elemento de la percepción semántica de la rima lo constituye la comparación de la palabra con la palabra que rima con ella, la aparición del par correlativo. Dos palabras que como fenómenos de la lengua se hallan fuera de todo tipo de conexiones, gramaticales y semánticas, resultan unidas por la rima en un único par constructivo.

Tvoj očerk strastnyj, očerk dymnyj
Skvoz' sumrak loži plyl ko mne,
I tenor pel n'a scene gimny
Bezumnym skripkam i vesne...

[*Tu figura apasionada, figura borrosa,*
*A través de la penumbra del palco venía hacia mí,*
*Y el tenor en el escenario cantaba himnos*
*A los locos violines y a la primavera...*]

(A. Blok)

«Dymnyj» [aquí, «borroso»] y «gimny» [«himnos»], si leemos el texto como una información habitual, ignorando la estructura poética, son conceptos tan distintos que se excluye su correlación. La estructura gramatical y sintáctica del texto tampoco nos ofrecen motivos para que los comparemos. Pero examinemos el texto como una poesía. Comprobaremos que «dymnyj-gimnyj» se halla vinculado por el concepto binario de rima. La naturaleza de esta unidad binaria es tal que incluye tanto la identidad como la oposición de los conceptos que la constituyen. Con la particularidad de que la identidad se convierte en condición de la oposición. La rima se ajusta a una fórmula de extraordinaria importancia para el arte en general: «lo mismo y al mismo tiempo no lo mismo».

En este caso la comparación tiene ante todo un carácter formal, y la oposición, un carácter semántico. La identidad corresponde al plano de la expresión (a nivel fonético); la oposición, al plano del contenido. «Dymnyj» en posición de rima exige una consonancia, del mismo modo que una determinada relación sintáctica (por ejemplo, la concordancia) exige determinadas desinencias. La coincidencia fónica se convierte aquí en punto de partida de la oposición semántica.

Sin embargo, supondría simplificar la cuestión el afirmar que la rima no es más que una coincidencia fónica manteniéndose la no coincidencia semántica, puesto que incluso en el sentido fónico la rima supone, por regla general, una coincidencia parcial y no completa. Equiparamos aquí palabras que suenan distintamente, pero que poseen elementos fonológicos comunes y desdeña-

mos la diferencia con el fin de establecer la semejanza. Seguidamente utilizamos la semejanza establecida como base de la oposición.

Más compleja es la cuestión del aspecto semántico de las palabras que riman, ya que toda la experiencia de comunicación estética nos habitúa a que determinadas formas de expresión descubran determinados elementos del contenido. La existencia entre las palabras que riman de una relación en el plano de la expresión empuja a suponer la presencia de determinados vínculos en el contenido, acerca su semántica. Además, como intentaremos demostrar más adelante, si en la lengua la palabra constituye la unidad indivisible de contenido léxico, en poesía el fonema deviene no sólo un elemento distintivo del significado, sino también portador de significado léxico. Los sonidos adquieren significación. Esta es ya razón suficiente para que la aproximación fónica (fonológica) se convierta en aproximación de conceptos.

De este modo, puede decirse que el proceso de comparación y oposición, distintos aspectos del cual se manifiestan con diferente nitidez en los planos fónico y semántico de la rima, constituye la esencia de la rima como tal. La naturaleza de la rima reside en la aproximación de lo diferente y en el descubrimiento de la diferencia en lo semejante. La rima es, por su naturaleza, dialéctica.

En este sentido dista mucho de ser casual la aparición de la cultura de la rima precisamente en el momento en que maduraba, en el ámbito de la conciencia medieval, la dialéctica escolástica: la percepción del complejo entrelazamiento de conceptos como expresión de la complejidad de la vida y de la conciencia de los hombres. Es significativo que, como señalaba V. M. Zhirmunski, la rima anglosajona estaba relacionada en sus principios con la tendencia a la confrontación y oposición de aquellos conceptos que antes se habían percibido simplemente como distintos: «La rima aparece, ante todo, en algunas fórmulas estilísticas constantes de la epopeya aliterada. Entran aquí, por ejemplo, las llamadas "fórmulas pares" que unen mediante la conjunción "y" ("ond") dos conceptos afines (sinónimos o de contraste) en una forma gramatical paralela» [33].

Tampoco es casual que en Rusia la rima, como elemento de la estructura artística, entre en la época de «vitiya sloves» [«amaneramiento de las letras»], tenso estilo de la literatura moscovita del siglo XV marcado por la dialéctica escolástica medieval.

Debemos señalar, no obstante, que el principio de

[33] V. Zirmunskij, *Rifma, jejo istorija i teorija* [*La rima, su historia y teoría*], p. 228.

construcción de la rima en el arte medieval difiere del moderno. Ello se halla relacionado con la especificidad de las formas de la conciencia artística medieval y moderna. Si el arte moderno parte de la idea de que la originalidad, el carácter inimitable, la peculiaridad individual pertenecen a los valores de la obra de arte, la estética medieval consideraba todo lo individual como pecaminoso, como una manifestación de la soberbia y exigía la fidelidad a los eternos modelos «de inspiración divina». Una repetición hábil de las complejas condiciones del ritual artístico y no la invención propia: he aquí lo que se exigía del artista. Semejante estética poseía su fundamento social e ideológico, pero en este caso nos interesa únicamente un aspecto de la cuestión.

El pensamiento estético de determinadas épocas (en cada época, en cada sistema artístico-ideológico esto tenía un sentido particular) admitía la estética de la identidad: no se consideraba bello la creación de lo nuevo, sino la reproducción exacta de lo creado anteriormente. Detrás de este pensamiento estético se hallaba (por lo que respecta al arte medieval) la siguiente idea gnoseológica: la verdad no se alcanza a través del análisis de fenómenos particulares aislados: los fenómenos particulares se remontan a unas ciertas categorías generales verdaderas dadas de antemano. El conocimiento se realiza mediante la asimilación de los fenómenos particulares a las categorías generales, las cuales se conciben como primarias. El acto de conocimiento no consiste en la revelación de lo particular, lo específico, sino en el proceso de abstracción de lo particular, en su elevación a lo general y, en definitiva, a lo universal.

Esta conciencia determinó la especificidad de la rima. Llama la atención la abundancia de rimas flexionales, «gramaticales». De acuerdo con las ideas poéticas difundidas en el arte moderno se trata de rimas pésimas. El lector poco atento se explicará la abundancia de estas rimas en la Edad Media por una técnica poética débil. Sin embargo, se trata, al parecer, de algo distinto. La selección de una serie de palabras con flexiones idénticas se percibía como su inclusión en una categoría general (participio de una clase dada, sustantivo con el significado de «actor», etc.), es decir, activaba, junto al valor gramatical, el léxico. El significado léxico se revelaba portador de la diversidad semántica, mientras que los sufijos incluían las palabras rimadas en series semánticas únicas. La palabra se impregnaba de significados complementarios, y la rima se percibía como rica.

La moderna percepción de la rima se forma de un modo distinto. Tras establecer la comunidad de elementos que integran la clase de «palabras que riman», tiene

lugar la diferenciación de significados. Lo común se convierte en base para la confrontación; las diferencias, en rasgo distintivo del significado. En aquellos casos en que en las partes coincidentes de las palabras que riman los aspectos fonológico y morfológico son idénticos, la carga semántica se desplaza hacia la radical, y la repetición queda excluida del proceso de diferenciación de significaciones. La carga semántica general disminuye y, en consecuencia, la rima resulta pobre (cf. «krasoj - dušoj» [«belleza - alma»] en la balada de A. K. Tolstoi, *Vasili Shibanov*). Aquí lo más curioso es que la misma estructura que, sobre el fondo de unos principios gnoseológicos, de un modelo estético, proporcionaba a la rima la plenitud de sonoridad, en otro sistema de conocimiento artístico se revela como pobre. Esto confirma una vez más hasta qué punto es errónea la idea acerca de la historia de la rima como una larga serie de perfeccionamientos técnicos de un cierto «procedimiento artístico» con un mismo contenido versificado, dado de una vez para siempre.

Al mismo tiempo es fácil comprobar el carácter funcional común de la rima en el arte de distintas épocas: la rima pone al descubierto muchos aspectos de la palabra semánticamente neutros en su uso lingüístico habitual y los convierte en rasgos distintivos del significado, los carga de información, de significación. Ello explica la gran concentración semántica de las palabras que riman, hecho señalado hace tiempo en los estudios sobre teoría del verso.

Como se deduce de lo dicho anteriormente, es precisamente en el material que ofrecen las repeticiones donde se descubre con mayor nitidez la regularidad estética más general: que en el arte todo lo estructuralmente significante se semantiza. Pueden distinguirse aquí dos tipos de repeticiones: la repetición de elementos semánticamente heterogéneos a nivel de lengua natural (se repiten los elementos que en la lengua pertenecen al plano de la expresión) y la repetición de elementos semánticamente homogéneos (de sinónimos; el caso límite será la repetición de la misma palabra). Ya hemos hablado con bastante detalle del primer caso. El segundo merece asimismo prestarle atención.

Hablando estrictamente, la repetición completa e incondicional es imposible en el verso. Por regla general, la repetición de la palabra en el texto no supone la repetición mecánica del concepto. Con más frecuencia prueba la existencia de un contenido semántico más complejo, bien que único.

El lector habituado a la percepción gráfica del texto, al ver en el papel trazados repetidos de palabras, supone que se encuentra ante una simple duplicación de un concepto. Sin embargo, suele tratarse de un concep-

to distinto, más complejo, relacionado con la palabra dada, pero cuya complejidad no es de carácter cuantitativo.

Vy slyšite: grochočet baraban,
Soldat, proščajs'a s nej, proščajs'a s nej,
Uchodit vzvod v tuman, tuman, tuman,
A prošloje jasnej, jasnej, jasnej...

[*Oís: retumba el tambor,*
*Soldado, despídete de ella, despídete de ella,*
*La sección marcha hacia la niebla, niebla, niebla,*
*Y el pasado se hace más claro, claro, claro...*]

(B. OKUDZHAVA)

El segundo verso no significa, en modo alguno, una invitación a despedirse dos veces [34]. Según la entonación con que se lea puede significar: «Soldado, despídete deprisa, la sección ya se marcha». O: «Soldado, despídete de ella, despídete para siempre, no volverás a verla». O: «Soldado, despídete de ella, que es tu único amor». Pero jamás: «Soldado, despídete de ella, vuelve a despedirte». De este modo, la duplicación de la palabra no significa la duplicación mecánica del concepto, sino un contenido distinto, nuevo, más complejo. «La sección marcha hacia la niebla, niebla, niebla» puede descifrarse: «La sección marcha hacia la niebla, cada vez está más lejos, desaparece». Puede descifrarse de cualquier otro modo, pero nunca de una manera puramente cuantitativa: «La sección marcha hacia una niebla, después hacia la segunda y hacia la tercera». Igualmente puede interpretarse el último verso así: «Y el pasado se torna cada vez más claro», «y el pasado se hace cada vez más comprensible, hasta alcanzar una claridad cegadora», etc. Pero el poeta no eligió ninguna de estas interpretaciones precisamente porque su forma de expresión incluye todos estos matices conceptuales. Esto se consigue gracias a que cuanto más exacta es la repetición, tanto más importante es la función diferencial del significado que desempeña la entonación, la cual se convierte en el único rasgo diferencial en la cadena de palabras que se repiten.

Pero la repetición de palabras tiene otra función estructural. Recordemos un verso de la poesía ya citada de A. Blok:

Tu figura apasionada, figura borrosa...

[34] Hacemos abstracción del problema de la medida de diversidad que aportará a este ejemplo el movimiento de la melodía. En este caso lo que nos interesa es la esencia informacional de la repetición en la poesía.

«Figura apasionada» y «figura borrosa» constituyen dos combinaciones fraseológicas independientes, una de las cuales se basa en el uso directo; la otra, en el uso figurado. Las combinaciones «figura apasionada» y «figura borrosa» crean dos conjuntos semánticos más complejos que la suma mecánica de los conceptos «figura+ +apasionada» y «figura+borrosa». Sin embargo, la repetición de la palabra elimina la independencia de estas dos combinaciones uniéndolas en un conjunto semánticamente aún más complejo. La palabra «figura» repetida dos veces se convierte en el miembro común de ambas combinaciones, y conceptos tan lejanos y difíciles de comparar como «borroso» y «apasionado» aparecen como un par único en contraste, formando una unidad semántica superior que no se puede descomponer en los significados conceptuales de las palabras que la constituyen.

Examinemos desde el punto de vista de la función de repeticiones el poema de Leonid Martinov, *¡Oh, tierra mía!:*

O zeml'a moja!
S odnoj storony,
Sp'at pol'a mojej rodnoj storony,
A prismotriš'sja s drugoj storony-
Tol'ko dreml'ut bespokojstva polny.

Bespokojstvo·
Eto svojstvo vesny.
Bespokoit's'a vsegda my dolžny,
Ibo spesi my smešnoj lišeny,
Čto zadači do odnoj rešeny.

I toržestvenny,
S odnoj storony,
Očertanija sedoj stariny,
I, jestestvenno, s drugoj storony,
Byt' ne sledujet slugoj stariny.

Liš' nesmelyje
Umy smuščeny
Oborotnoj storonoj tišiny,
I prijatneje im svojstvo luny-
Byt' dostupnym liš' s odnoj storony.

No ved' skoro
I ustrojstvo luny
My rassmotrim i s drugoj storony.
Videt' žizn' s jejo l'uboj storony
Ne zazorno ni s kakoj storony.

*¡Oh, tierra mía!*
*Por un lado,*
*Duermen los campos de mi país natal,*
*Y si miras atentamente por otro lado,*
*Sólo dormitan llenos de inquietud.*

*La inquietud*
*Es una propiedad de la primavera.*
*Siempre debemos inquietarnos*
*Pues carecemos de ridícula insolencia*
*De creer que hemos resuelto todos los problemas.*

*Y son solemnes,*
*Por un lado,*
*Los rasgos de la antigüedad,*
*Y es natural, por otro lado,*
*Que no se debe ser esclavo de la antigüedad.*

*Tan sólo las pusilánimes*
*Mentes se sienten desconcertadas*
*Por el otro lado del silencio,*
*Y prefieren la propiedad de la luna*
*De ser accesible por un solo lado.*

*Pero pronto*
*Cómo está hecha la luna*
*Lo veremos por el otro lado.*
*Ver la vida desde cualquier lado*
*No da vergüenza en ningún lado.*

Todo el sistema de rimas de esta poesía se basa en la repetición constante de la misma palabra «storona» [«lado, cara, país»]. Y se trata de una repetición tautológica (aunque algunos «haces» semánticos de significados se hayan separado tanto que las palabras que los expresan se perciben como homónimos).

Así, ya en la primera estrofa se repite tres veces la palabra «storona» y las tres en el primer caso. Sin embargo, de hecho las tres veces la palabra lleva diferente carga semántica y sintáctica. Esto se hace particularmente evidente al comparar el primer y tercer caso («s odnoj storony» [«por un lado»], «s drugoj storony» [«por otro lado»]) con el segundo, en el cual «storona» (con el epíteto de «rodnaja» [«aquí, natal»]) es sinónimo de «rodina» [«patria»]. Sin embargo, un examen atento nos revela que la semántica de la palabra en el primer y en el tercer caso tampoco es idéntica: es evidente que el inciso «s odnoj storony» no equivale al complemento circunstancial de lugar «prismotriš's'a s drugoj storony» [«miras por otro lado»]. En este último caso se trata de «storona» como concepto real (punto desde el cual se debe mirar); en el primer caso nos hallamos ante un

giro auxiliar característico del estilo administrativo del discurso que insinúa que el sueño imaginario de los campos patrios no es sino una ilusión de miradas distraídas, burocráticas, y que la persona capaz de observar la realidad sabe ver, incluso en la inmovilidad, la plenitud de fuerzas latentes.

La segunda estrofa, que desarrolla el tema de la «inquietud» como rasgo esencial de un mundo viviente, en desarrollo, y de un punto de vista dialéctico, cambiante, en correspondencia con aquél, se basa en unas repeticiones distintas («bespokojstvo-bespokoit's'a» [«inquietud-inquietarse»]). Tan sólo mediante una alusión hace volver al lector al grupo semántico en cuestión —«storona»—, tomando del conjunto de palabras «s odnoj storony», que se repetirá con frecuencia más adelante, la palabra «odna» [«una, *aquí*, todas»] («čto zadači do odnoj rešeny» [«que hemos resuelto todos los problemas»]). Este procedimiento tiene como función mantener intuitivamente en la conciencia del lector el tema que nos interesa [35].

En la tercera estrofa «s odnoj storony» y «s drugoj storony» son sintácticamente equivalentes. Sin embargo, no lo son en el plano de la expresión: el segundo tiene un matiz de ironía, como una parodia, una «paráfrasis» del primero. El contraste entre «s odnoj storony» y «s drugoj storony» está determinado asimismo por el hecho de que ambos aparecen como parte de una antítesis: «...toržestvenny, s odnoj storony» «jestvestvenno, s drugoj storony» [«...solemnes, por un lado» «es natural, por otro lado»]. «Toržestvenny» y «jestvestvenno», por el lugar que ocupan en la estructura lingüística general, no constituyen antítesis, ya que sus posiciones no se pueden comparar sintácticamente. Por el significado contextual en el adverbio «jestvestvenno» se realiza únicamente una semántica del tipo de «konečno» [«desde luego»].

Pero la oposición poética posee una lógica distinta: «s odnoj storony» - «s drugoj storony» se percibe como un archisema neutralizado que destaca el par semántico distintivo en contraste «torzestvenny» - «jestvestvenno». En este caso, en el adverbio «jestvestvenno» se revela un significado nuevo: la sencillez como antítesis de la solemnidad, lo cual, a su vez, divide toda la estrofa en dos semiestrofas antitéticas. Y esto, al fin y al cabo, hace que destaque la diferencia en lo anteriormente equivalente («s odnoj storony» - «s drugoj storony»). En este caso se trata de una diferencia de entonación: es fácil observar que los fragmentos se leerán en distinta clave

[35] Simultáneamente se crea también un nuevo campo semántico que se repite «uno (único)». Se opone al concepto de «muchos», «cualquiera» y tiene un claro matiz irónico por parte del autor que ridiculiza todo lo dogmáticamente incuestionable como el punto de vista de «uno».

declamatoria. Un fragmento llevará información acerca de la pomposidad burocrática, muerta; el otro, acerca de la vida natural.

En la siguiente cuarta estrofa el mismo giro fraseológico se introduce con un significado claramente nuevo. Al burocrático «s odnoj storony», «s drugoj storony» se opone «oborotnaja storona tišiny» [«el otro lado del silencio»]: las fuerzas que todavía dormitan, pero que ya despiertan de la vida y que desconciertan las «mentes pusilánimes». A la afirmación del dinamismo revolucionario de la vida «de los campos del país natal», las «mentes pusilánimes» la idea de la unilateralidad e inmovilidad como leyes de la naturaleza:

Prefieren la propiedad de la luna
De ser accesible por un solo lado.

Aquí, el intenso desarrollo del tema en cuestión lleva a que en la cuarta estrofa «oborotnaja storona» [«el otro lado»] y «s odnoj storony» no sean palabras casuales, pobres por el propio significado de la palabra. Constituyen la base de la antítesis entre el dinamismo de la sociedad y la inmovilidad de la «eterna» naturaleza, entre la diversidad de la vida y el dogmatismo de las «mentes pusilánimes».

Pero la estructura siguiente —de conclusión— elimina también esta antítesis. La quinta estrofa afirma una nueva idea. No existe inmovilidad en la naturaleza: también ella está sujeta al dinamismo revolucionario de la vida humana. Entre el convencimiento de que la luna sería (¡por aquel entonces todavía no lo era!) vista «por el otro lado» y la llamada a «ver la vida desde cualquier lado» se establece una relación de paralelismo. La expresión final burocrática «ni s kakoj storony» [«en ningún lado, bajo ningún aspecto»] suena como una despiadada burla, antítesis del triunfante y burocrático «s odnoj storony» del principio del poema. De este modo, se pone de manifiesto la idea artística fundamental: la imagen de la vida polifacética que exige del artista un enfoque multilateral.

La ausencia en el arte de repeticiones completas, absolutas, se manifiesta de un modo particularmente claro en el estudio de las rimas homónimas. La poesía conoce bien este tipo de rima que tiende a descubrir la variedad interior de fenómenos exteriormente únicos. Un brillante ejemplo de esto puede ser una de las formas de la poesía medieval de Oriente, el gazal con su «redif», una palabra que se repite. Aunque en la poesía de Hafiz y de los poetas escolásticos del siglo XV el «redif» no desempeña un papel idéntico, sí conserva una función estética similar: pone de manifiesto la variedad de contenido de un mismo concepto. Así, Katibi,

poeta del siglo XV de Asia Central, escribió un poema moralizador, *Dah Bab*, en el cual todas las rimas eran «tedjnisi», es decir, homónimos. Je. E. Bertels escribe acerca de las rimas homónimas de Mavlan Mohamed Ahli de Shiraz (siglo XV): «Los homónimos son extraordinariamente rebuscados: *humor* (resaca de una borrachera) - hummor (trae un cántaro), *sharob* (vino) - *shar (r) -ob* (maldad-agua). Según testimonio del mismo autor, otro poeta, Atai, «recurre ampliamente a los homónimos como rimas, lo cual confiere a los versos una agudeza particular» [36].

Es fácil observar que, de hecho, la repetición preferida de la canción popular, el estribillo, es de la misma naturaleza. Al seguir las diversas estrofas de la canción, es decir, al entrar en distintos contextos, el estribillo adquiere cada vez un matiz semántico-emocional nuevo. La repetición de las palabras no hace sino destacarlas. Es verdad que semejante actitud hacia el estribillo es tardía. La canción arcaica, que ignoraba la rima, conocía una repetición del estribillo realmente absoluta, pero era consecuencia de una estética específica, la estética de la identidad. La canción popular moderna —clásica— y la canción literaria moderna han conferido invariablemente al estribillo un sinnúmero de matices. Así, por ejemplo, en la conocida balada de R. Burns, *Findley*, la constante repetición de «dijo Findley» suena cada vez de un modo diferente. Asimismo en la balada *Los esponsales de Duncan Gray* el estribillo «¡Esto sí sé que son esponsales!» cobra toda vez un matiz semántico nuevo.

Sería fácil demostrar lo mismo en el ejemplo de las anáforas [37], así como de diversas formas de unidad de entonación propias del texto poético y retórico. El paralelismo de entonación de versos y períodos se convierte aquí en esa «base para la comparación» que pone al descubierto la oposición semántica o la diferencia semántica. De este modo, nos convencemos de que una ley, suficientemente general, de la estructura del texto poético será no la repetición mecánica de las partes, sino su correlación, su conexión orgánica. Por eso ninguna de las partes del texto poético puede comprenderse sin la definición de su función. Por sí sola simplemente no existe: todas sus cualidades, su carácter definido, cualquier parte del texto los adquiere a través de la correlación (comparación y oposición) con otras partes o con el texto en su totalidad. El carácter de este acto de correlación es dialécticamente complejo:

[36] Je. E. Bertel's, *Navoi. Opyt tvorčeskoj biografij* [*Nawa'i. Ensayo de biografía creativa*], Moscú-Leningrado, 1948, pp. 37, 58.

[37] Sobre la anáfora véase: M. Duska, *Anafora*, en *Poetics, Poetika, Поэтика*, II.

el mismo proceso de yuxtaposición de las partes del texto artístico, por regla general, se revela a la vez como aproximación-comparación y como repulsión-oposición de significados. La aproximación de conceptos hace que resalte su diferencia; el alejamiento, descubre su semejanza. Por eso elegir unas determinadas repeticiones no supone todavía decir algo acerca del texto. Los elementos iguales (es decir, que se repiten) no son iguales funcionalmente si ocupan posiciones distintas desde el punto de vista estructural. Es más, puesto que son precisamente los elementos iguales los que ponen al descubierto la diferencia entre las partes del texto poético, los que hacen más evidente esta diferencia, no hay duda de que el aumento de repeticiones conduce a un aumento de la variedad semántica y no a una uniformidad del texto. Cuanto mayor es la semejanza, mayor es también la diferencia. La repetición de partes idénticas pone al descubierto la estructura.

Así, pues, las repeticiones de diverso tipo constituyen un tejido semántico de gran complejidad que se superpone al tejido general lingüístico, creando una peculiar concentración de pensamiento propio únicamente de los versos. Por consiguiente, no hay nada más erróneo que la idea, muy extendida, de que, aunque a los versos les caracterice una particular musicalidad extrasemántica, no obstante, en cuanto a significado, son más pobres que la prosa. Ya nos hemos podido convencer de que la elevada organización estructural de los versos que crea la sensación de musicalidad, supone al mismo tiempo una elevada complejidad semántica, completamente inaccesible al texto amorfo.

Lo mismo puede decirse de la naturaleza estética de las repeticiones de grandes unidades de texto: versos, estrofas, elementos de composición («situaciones», «motivos», etc.). También aquí podemos destacar dos casos diferentes, aunque similares en cuanto a su base. Primer caso: en las unidades que se repiten tiene lugar una coincidencia parcial y, por consiguiente, una parcial no coincidencia del texto.

Dar naprasnyj, dar slučajnyj...

[*Don vano, don fortuito...*]

Este verso se divide claramente en dos hemistiquios de idéntica construcción sintáctica y estructura entonacional. Coinciden totalmente el primer término de los binomios paralelos (la palabra «dar» [«don»]) y la forma gramatical del segundo. Difiere el contenido léxico-semántico y la forma sonora (excepto la vocal tónica y la terminación «nyj») del segundo término. Como ya hemos señalado reiteradamente, la presencia de coinci-

dencias hace que la parte no coincidente resalte, se activé estructuralmente. La semántica de las palabras «naprasnyj» [«vano»] y «slucajnyj» [«fortuito»] forman un par en contraste, siendo estas palabras el centro semántico de la poesía. Aquí el grado de carga semántica depende de la magnitud de la no coincidencia y ésta, a su vez, es directamente proporcional al valor de la coincidencia en la parte restante del verso. Cuanto mayor es el número de elementos y de aspectos coincidentes en los segmentos de texto que no se repiten totalmente, tanto más alta es la actividad semántica del elemento diferencial. Por eso, debilitar el grado de coincidencia de los hemistiquios, componiendo, por ejemplo, el verso

Dar naprasnyj i slučajnyj

[*Don vano y fortuito*]

(donde no sólo desaparece una vez la palabra «dar», sino que se destruye el paralelismo sintagmático-entonacional de las partes) significa atenuar el grado de relieve de las palabras «naprasnyj» y «slučajnyj». Lo mismo sucedería si se destruyese el paralelismo de la forma gramatical del segundo término, así como en los restantes casos de atenuación de la repetición. Aquí, es preciso tener en cuenta que el grado de dependencia del significado del texto de su estructura es, en este caso, considerablemente más elevado que en aquellos otros en que los segmentos que se comparan semánticamente se apoyan en unidades léxicas deliberadamente contrastadas, independientemente de su posición en el verso, es decir, en antónimos («I nenavidem my, i l'ubim my slučajno...» [«Y odiamos nosotros, y amamos fortuitamente...»]). En este último caso la comparación «nenavidem-l'ubim» [«odiamos-amamos»] se sobreentiende también al margen de cualquier estructura artística particular. Entra deliberadamente en el significado lingüístico general de estas palabras, y poco es lo que adquieren por la posición estructural que ocupen. El par comparado «naprasnyj»-«slučajnyj» es producto de *esta* estructura. La semántica de los elementos es aquí muy individual y desaparece por completo cuando se destruye esta estructura. En este caso la semántica de las palabras es ocasional y está generada totalmente no sólo por el significado de las palabras del contexto, sino también por su interrelación en una determinada posición estructural.

El segundo tipo posible de paralelismo textual es aquel en el que los elementos que se repiten coinciden textualmente. Puede parecer que nos encontramos ante un caso de coincidencia total. Sin embargo, no es así.

La coincidencia *textual* pone al descubierto la diferencia *posicional*. La diferente posición de elementos textuales idénticos en la estructura conduce a diversas formas de su correlación con la totalidad. Y ello determina la inevitable diferencia de enfoque. Y es precisamente la coincidencia de todo, salvo la posición estructural, lo que activa posición como rasgo estructural, distintivo del significado. De este modo, la repetición «completa» se revela como incompleta asimismo en el plano de la expresión (diferencia de posición) y, por consiguiente, también en el plano de contenido (cf. lo dicho anteriormente acerca del estribillo) [38].

Del problema de la repetición de grandes elementos composicionales es lógico pasar al análisis de la cuestión acerca de la repetición del texto entero. Es completamente evidente que la estructura artística no está calculada para la transmisión una sola vez de la información que contiene. El que ha leído y entendido una nota informativa en el periódico no volverá a leerla. Sin embargo, está claro que la lectura repetida de obras literarias, una nueva audición de una pieza musical, una visión de una película, si estas obras poseen, desde nuestro punto de vista, suficiente perfección artística, es un fenómeno completamente normal. ¿Cómo se explica en este caso la repetición del efecto estético? [39]

[38] Un significado distinto poseerán las repeticiones realmente completas en obras relacionadas con la llamada «estética de la identidad» (v. *infra*).

[39] La lectura repetida de un texto no artístico, si el volumen de la información que contiene ha alcanzado ya al consumidor (la redundancia supera considerablemente al ruido), es de una naturaleza particular: el texto no es portador de información, sino que se presenta como excitador emocional. Así, el padre de Griniov, al volver a leer el almanaque de la corte, sufría invariablemente un acceso de ira. La naturaleza de la ira o de cualquier otra emoción que siente el lector de un texto artístico es distinta. El autor transmite al lector su modelo del mundo, organizando en consonancia la propia personalidad de éste. Por consiguiente, en el texto artístico las emociones se transmiten a través de significados. Esto lo confirma el siguiente hecho: en el habla habitual las interjecciones son las que llevan mayor carga emocional, mientras que en un texto artístico se perciben como emocionalmente pobres, ya que son las menos capaces de transmitir información acerca de la estructura del individuo portador de emociones. Cf. del poema de V. KAMENSKI, *Stepan Razin:*

Po car'ovym mednym lbam [En las frentes de bronce de los zares]
Bam!
Bam!
Bam!
Back!
Buck!

y en el mismo texto:

Bam! [¡Zas!
Vam! ¡A vosotros!
Dam! ¡Os daré!]

La emoción del primer fragmento es más débil que en el segundo, precisamente por ser más pobre su significado.

Primero debemos detenernos en la cuestión del enfoque individual (lo cual es siempre aplicable a las obras en las que los actos de creación y ejecución se hallan divididos). La audición repetida de la obra, sobreentendiéndose la maestría en la ejecución (arte del recitador, del músico, del actor), nos ofrece un cuadro curioso de la correlación entre repetición y no repetición. Hace tiempo que se ha observado que las peculiaridades de la interpretación individual del ejecutante se ponen al descubierto de un modo particularmente claro cuando se comparan las diversas ejecuciones de unas mismas obras, piezas o papeles. El incremento del elemento de semejanza hasta la total coincidencia de la parte textual aumenta asimismo la diferencia de la no coincidencia, en este caso, de la interpretación individual.

En segundo lugar, es preciso estudiar otro caso, un caso de aparente repetición completa. Tropezamos con él reiteradamente en una segunda o múltiple percepción de una obra que no precisa de la mediación del ejecutor: creaciones del arte plástico, del cine, de música en grabación mecánica, obras literarias leídas con los ojos. Para comprender este caso de repetición debe recordarse que la obra de arte no se reduce al texto (a la «parte material» en las artes plásticas). Representa una *relación* de sistemas textuales y extratextuales. Como hemos visto, si no se tiene en cuenta la correlación con la parte extratextual, es imposible la definición misma de lo que en el texto constituye un elemento (procedimiento) estructuralmente activo y de lo que no lo constituye. De acuerdo con esto, la modificación del sistema extratextual, un proceso que tiene lugar en nuestra conciencia de un modo ininterrumpido, un proceso en el que se hallan presentes rasgos del desarrollo tanto individual-subjetivo como objetivo-histórico, conduce a que en este complejo sistema formado por la totalidad artística varíe constantemente para el lector el grado de actividad estructural de unos u otros elementos. Pero todo lo que está presente de un modo objetivo en la obra se revela a todo lector en todos los momentos de su vida. Y al igual que la ejecución repetida de una misma pieza por parte de distintos artistas pone de manifiesto la especificidad de la ejecución, la diferencia en la ejecución, la percepción repetida de un mismo texto pone al descubierto la evolución de la conciencia perceptora, la diferencia en su estructura, distinción que fácilmente pasaría inadvertida en la percepción de distintos textos. Por consiguiente, también en este caso se trata de una repetición no absoluta, sino relativa.

De este modo, la función diferenciadora, es decir, distintiva del significado, de la repetición está relacionada con la diferencia en la estructura y posición de los elementos y construcciones que se repiten.

Sin embargo, este aspecto esencial no agota la cuestión. La identidad, el proceso de asimilación y no de oposición, desempeña igualmente un papel importante en la repetición como elemento de la estructura artística. Más adelante someteremos este problema a un análisis especial.

De lo dicho puede extraerse una conclusión esencial: la equivalencia incompleta constituye el momento fundamental de la sinonimia artística.

La división del texto en segmentos estructuralmente nivelados introduce en éste una determinada ordenación. Sin embargo, resulta esencial el hecho de que esta ordenación no haya sido llevada hasta el límite. Ello le impide automatizarse y convertirse en estructuralmente redundante. La ordenación del texto aparece siempre como tendencia organizadora que construye series equivalentes con un material heterogéneo, sin suprimir, al mismo tiempo, su heterogeneidad. Si dejamos de lado aquellos sistemas artísticos que se estructuran de acuerdo con los principios de la estética de la identidad, podremos considerar la equivalencia incompleta de las series rítmicas, así como cualquier otro tipo de sinonimia artística, como una manifestación de una propiedad, suficientemente general, del lenguaje del arte. La estructura de la lengua natural representa un cierto conjunto ordenado, y para el que habla correctamente, las informaciones acerca de su construcción se revelan como totalmente redundantes. La estructura se automatiza por completo. Toda la atención de los hablantes se halla concentrada en la comunicación: la percepción del lenguaje (del código) está completamente automatizada. En los sistemas artísticos de tipo moderno la propia estructura del lenguaje artístico es informativa para los participantes en el acto de comunicación. Por ello no puede permanecer en un estado de automatismo. Un cierto tipo de ordenación dado en un texto o en un grupo de textos debe hallarse constantemente en conflicto con un material no ordenado respecto a él. En ello reside la diferencia entre el esquema métrico

U'U'U'U'

y el verso:

Kakoj-to zver' odnim pryžkom...

[*Un animal de un salto...*]

(LERMONTOV)

El esquema representa una serie totalmente ordenada (alternancia de elementos idénticos). El verso, una lu-

cha entre ordenación y variedad (condición necesaria de la información). Este puede convertirse en no verso («Kakoj-to zver' odnim pryžkom vyprygnul iz čašci...» [«Un animal de un salto apareció de espesura...»]), perdiendo totalmente la ordenación métrica, y en un esquema métrico abstracto (lo que se perderá será el elemento de no ordenación). Pero el verso real existe únicamente como tensión recíproca de estos dos elementos. De nuevo tropezamos aquí con un principio esencial: la función artística del nivel estructural (en este caso, del rítmico) puede comprenderse solamente a través del análisis sintagmático de su estructura interna: la función exige una correlación semántica con otros niveles.

*Principios de segmentación del verso*

Al iniciar el análisis del verso como unidad rítmica, partimos de la premisa de que el verso es una estructura semántica de particular complejidad, imprescindible para expresar un contenido particularmente complejo. Por ello es posible reproducir de un modo descriptivo el contenido de un verso en prosa únicamente en la medida en que podemos, tras destruir un cristal, transmitir por medio de palabras sus propiedades, caracterizar su forma, color, transparencia, dureza, estructura de la molécula.

Ya nos hemos referido a que la repetición constituye el fundamento de la estructura del verso. Esto no sólo es justo, sino también de todos conocido. Numerosas teorías de la literatura afirman que el verso se basa en repeticiones de los más diversos tipos: repetición de determinadas unidades prosódicas a intervalos regulares (ritmo), repetición de consonancias idénticas al final de la unidad rítmica (rima), repetición de determinados sonidos en el texto (eufonía).

Sin embargo, un examen más atento nos convence de que esta verdad, aparentemente elemental, no es tan simple.

Ante todo, ¿son idénticos los elementos que se repiten? Ya hemos visto que la rima no es un fenómeno fonético de repetición de sonidos, sino un fenómeno semántico de combinación de sonidos y no coincidencia de conceptos. Aún más compleja es la cuestión del ritmo.

Ja pám'atnik sebé vozdvíg nerukotvórnyj

[*Me he erigido un monumento que no está hecho con las manos*]

Suele considerarse que aquí tiene lugar una repetición regular de los acentos. Pero es totalmente evidente que no existen sílabas y sonidos tónicos y átonos desligados de la calidad de estos sonidos, «en estado puro», más que en los esquemas de los teóricos del verso. Si dejamos de lado los problemas de acústica y nos referimos a la lengua, veremos que no hay más que sonidos reales que pueden hallarse en posición tónica o átona.

Los sonidos tónicos y átonos reales, y no las sílabas tónicas y átonas «puras», representan un dato no sólo acústico, sino también estructural-fonológico. Después de que R. Jakobson estableciera el nexo entre la estructura del verso y los elementos fonológicos [40], es evidente que, a este nivel, son los elementos de la estructura fonológica y no los rasgos abstractos de estos elementos, los que se presentan como elementos de la estructura rítmica.

En el ejemplo citado nos encontramos ante una secuencia de vocales tónicas: a-e-i-o. ¿Dónde está, pues, la repetición completa aquí? En el verso real percibimos sonidos totalmente distintos, diferentes elementos que sirven para distinguir el sentido. ¿Dónde aparece, pues, aquí «la repetición sistemática, regular, en el verso de determinadas y parecidas entre sí unidades del discurso», como define el ritmo el *Diccionario breve de términos de crítica literaria?* [41] Lo que realmente percibe el oyente es la diferencia entre estos sonidos. El hecho de que posean un rasgo común, el acento, crea precisamente la base para su oposición.

En el caso que nos interesa, el acento constituirá esa «base para la comparación» que permita destacar los rasgos distintivos del significado de estos fonemas. La diferencia entre el discurso poético y el habitual consiste en este caso en que en este último los fonemas *a, e, i, o* no poseen ese rasgo común y, por consiguiente, no pueden compararse. De este modo, en lugar de una mecánica «repetición de elementos idénticos» lo que existe es un proceso complejo, dialécticamente contradictorio: se destaca la diferencia, a través del descubrimiento de la semejanza, por un lado, y se pone de manifiesto lo común en lo que parece profundamente distinto, por

[40] Cf.: R. JAKOBSON, *O česskom stiche, preimuščestvenno v sopostavlenijs russkim* [*Sobre el verso checo, principalmente en comparación con el ruso*]. *Sb. po teorij poetičeskogo jazyka* [*Colecciones de teoría del lenguaje poético*], fasc. V, RSFSR, 1923, pp. 23 y ss. Las modernas objeciones de De Groot han sido refutadas por V. V. Ivanov (v. su artículo *Lingvističeskije problemy stichotvornogo perevoda* [*Problemas lingüísticos de la traducción en verso*], en *Mašinnyj perevod* [*Traducción automática*], fasc. 2, Moscú, 1961, pp. 378-379.

[41] L. TIMOFEJEV y N. VENGROV, *Kratkij slovar' literaturovedčeskich terminov* [*Diccionario breve de términos de crítica literaria*], Moscú, 1955, p. 117.

otro. El resultado de la construcción rítmica del texto es la cooposición de sonidos que forman series correlativas con un rasgo distintivo: posición común respecto al acento (posición tónica, protónica de la primera, de la segunda, postónica de la primera, de la segunda, etc.). Esto inserta las palabras que constituyen los versos en conexiones complementarias, supragramaticales.

La importancia de este hecho crece bruscamente debido a la diferencia de carga semántica entre los sonidos del discurso habitual y los del poético. La unidad límite, indivisible del sistema léxico del idioma, es la palabra. Puesto que el emisor y el receptor de la información están obligados a utilizar el número limitado de sonidos de que dispone el habla, ha surgido la necesidad de recurrir a combinaciones de sonidos con el fin de poder transmitir un número considerable de conceptos. En la lengua natural los fonemas son, como es sabido, elementos distintivos del significado, portadores de contenido: basta con cambiar un solo fonema para que el receptor no pueda comprender la información transmitida o la entienda de un modo deformado. Sin embargo, el portador del significado léxico es la palabra en su totalidad: la combinación pausa —signo de límite de la palabra— puede hallarse en un discurso coherente únicamente antes y después de esta combinación de fonemas. La pausa en medio de la palabra (por ejemplo, «stol» [«mesa»] y «sto l») modifica su significado léxico.

En el discurso poético el problema se plantea de un modo distinto. Con el fin de aclarar uno de los aspectos esenciales de la naturaleza del ritmo nos detendremos únicamente en una cuestión particular: la escansión. Esta cuestión ha suscitado opiniones muy encontradas entre reconocidos especialistas del verso ruso. Así, B. V. Tomashevski consideraba que la escansión «es algo completamente natural y que no ofrece dificultades. Para el verso regular la escansión es una operación natural, ya que representa únicamente una clarificación subrayada del metro». Y más adelante: «La escansión es análoga a la cuenta en voz alta cuando se estudia una pieza musical o al movimiento de la batuta del director de orquesta»[42]. Un conocedor del verso ruso como era A. Beli sostenía un punto de vista distinto: «La escansión es algo que no existe en la realidad, ni el poeta escande los versos en la entonación interior, ni el ejecutante, sea quien sea, poeta o artista, jamás leerá el verso "duch otricanja, duch somnenja" ["espíritu de la negación, espíritu de la duda"] como "duchot ri-

[42] B. V. Tomaševskij, *Stilistika i stichosloženije* [*Estilística y versificación*], Leningrado, 1959, pp. 354-355.

canja, duchso 'mnenja"; de estos "duchot", "ricanij" y "mnenij" huimos horrorizados» [43].

¿Quién tiene la razón, A. Beli o B. V. Tomashevski? Señalaremos de paso que los dos hacen hincapié en aspectos distintos, aunque estrechamente ligados, de la cuestión. B. V. Tomashevski destaca en la escansión la aparición de acentos complementarios, mientras que A. Beli subraya las pausas que rompen la palabra como unidad léxica. Un examen más atento nos convence de que ambos investigadores tienen razón en cierto sentido, de lo cual se deduce que los dos están equivocados en cuanto al problema en su totalidad.

En efecto, la escansión pone de relieve el dibujo rítmico, que realmente existe, del verso (como veremos los acentos que faltan y que, en la escansión, sustituimos por los reales, representan un elemento totalmente real del ritmo). Efectivamente, el dibujo rítmico divide el texto del verso en segmentos que no coinciden con los semánticos. Por consiguiente, pronunciamos

Duch otricanja, duch somnenja

o:

Duchot ricanja, duchso mnenja

o más exactamente:

Duchot rican' jaduch somnenja;

en todos los casos nos hallamos ante la realidad del verso. En el primer caso, las pausas clarifican la estructura de las unidades léxicas, en el segundo y en el tercero, de las rítmicas. En la moderna percepción poética el verso está calculado para la primera forma de recitado. Las pausas rítmicas se realizan de un modo negativo, a través de la no recitación. Sin embargo, la ausencia de pausa en el lugar en que la esperamos (la pausa rítmica en el verso) y la ausencia de esta espera son cosas profundamente distintas. La poética descriptiva, al examinar cada uno de los elementos artísticos como si existiera aisladamente, como si tan sólo se hallara mecánicamente yuxtapuesto a otro, opera únicamente con «procedimientos» realizados, mientras que la ciencia estructural del verso, al entender el elemento artístico como relación, ve claramente que la magnitud negativa es tan real como la positiva, que un elemento no realizado no representa una magnitud cero y que

[43] ANDREJ BELYJ, *Ritm kak dialektika i «Mednyj vsadnik»* [*El ritmo como dialéctica y «El caballero de bronce»*], Moscú, 1929, p. 55. A. BELI polemiza con la *Sdvigologia* [*Desplazamientología*], de KRUCHENIJ, que en aquella época hacía sensación.

se percibe con la misma claridad que el realizado. Si designamos las pausas reales con el signo V y las «no-pausas» —lugares de pausas que se perciben, pero que no se realizan— con el signo Λ, la recitación del verso adquirirá la siguiente forma:

Duch V ot Λ rican' Λ ja V duch V Λ [44] somnen' Λ ja.

Pero de hecho el texto se divide en unidades todavía más fraccionadas. La cooposición de sonidos respecto al acento (la cuestión: se ha realizado el acento, es decir, tiene lugar un «más-acento», o no se ha realizado —«menos-acento»— no es esencial en este caso; lo confirma el hecho de que, respecto a la sílaba en posición átona, la sílaba tónica en posición tónica y la sílaba átona en posición tónica, se comportan de un modo absolutamente igual) atraviesa el verso mediante las pausas según las sílabas. Se trata, por regla general, de «menos-pausas»; no obstante son perfectamente reales. Debe señalarse que, en la recitación, cualquier «no-pausa» puede transformarse fácilmente en real. Las pausas realizadas y no realizadas se intercambian libremente. Si el recitador, con el fin de reforzar la entonación, lee:

Duch otrica V nja, duch somnenja,

esto, indudablemente, no le sonará al auditorio como algo absurdo. Sobre el dibujo de las pausas léxicas se superpone el dibujo de las pausas rítmicas. Aquí, si, refiriéndonos al yambo, designamos la sílaba átona como 0 y la tónica como 1, entonces el armazón yámbico (tetrámetro con desinencia masculina) tendrá el siguiente aspecto:

$$0,\pm1,\ 0\pm1,\ 0\pm1,\ 0+1,\ [0].$$

Este esquema abarcará todas las combinaciones de yambos y pirriquios y es el que refleja la realidad rítmica [45].

Pero el fraccionamiento del verso no termina a nivel de la sílaba. Como veremos de la exposición ulterior, la organización fónica del verso completa el desmenuzamiento de las unidades verbales hasta convertirlas en fonemas aislados. De este modo, puede parecer que la suma de los aspectos estructurales del verso fracciona las palabras que lo constituyen en unidades fonológicas, convierte el verso en una serie sonora. Pero la cuestión reside precisamente en que esto no es más que

[44] Las pausas rítmica y léxica coinciden.

[45] Si tenemos en cuenta la posibilidad de espondeos, que deben considerarse como sílabas átonas no realizadas, tendremos que incluir el signo $\pm0$.

un aspecto del proceso que existe tan sólo unido a otro aspecto de signo opuesto.

La especificidad de la estructura del verso consiste, en particular, en lo siguiente: el flujo de unidades verbales, al fraccionarse en partículas fonológicamente elementales, no pierde su relación con el significado léxico: las palabras al mismo tiempo se destruyen y no se destruyen.

Cualquier segmentación del texto no conduce a la destrucción de las palabras que lo componen. Diversos límites rítmicos se superponen a la palabra, la fraccionan sin acabar de fraccionarla. La palabra resulta fraccionada en unidades y de nuevo reconstituida a partir de estas unidades. En el verso de Pushkin

Ja utrom dolžen byt' uveren

[*Yo debo estar seguro por la mañana*]

la pausa después de la primera «u» no es mayor que antes de ella. En realidad se pronuncia

Jau trom.

Pero nadie se equivocará al dividir este texto en unidades léxicas. El temor de A. Kruchenij [46] de que los «desplazamientos» hacen más oscuro el significado carecen de fundamento. Buscaba «*ik*anije i za-*ik*-anje» [«los hipos y tartamudeos»] de *Eugenio Oneguin:*

I k šutke s želcju popolam...
I kučera vokrug ognej...

[*Y mitad broma, mitad bilis...*
*Y los cocheros en torno al fuego...*]

(Cf. en Lermontov: «i kušči roz» [«y la techumbre de rosas»] —«ikušči»— según el modelo de «idušči» [«el que va»].) O «Ikra *à la* Oneguin» [«El caviar a la Oneguin»]:

Parter i kresla, vs'o kipit...
I kraj otcov i zatočenja...
Perom i kraskami slegka...
I kryljami treščit i mašet...
I krug tovariščej prezrennych...

[46] *500 novych ostrot i kalamburov Puškina* [*500 nuevos chistes y juegos de palabras de Pushkin*], colec. por A. Kruchenij, Moscú, 1924, pp. 30-31.

*[El patio de butacas y la platea, todo bulle...*
*Y la tierra de los padres y de la reclusión...*
*Con una pluma y colores ligeramente...*
*Y cruje y bate las alas...*
*Y el círculo de compañeros despreciables...]*

Pero precisamente estos versos nos convencen mejor que nada de que los límites léxicos dentro del verso son inconmovibles.

No existen pausas, realizadas o no realizadas, que la estructura del verso coloque en el interior de la unidad léxica, que destruyan ésta en nuestra conciencia. La cuestión reside en que el propio concepto de límite de la palabra no queda en modo alguno determinado en primer lugar por las pausas. El rasgo esencial es otro: dominamos el léxico de un idioma dado, existe en nuestra conciencia —en forma potencial, no pronunciado— todo su léxico, e identificamos con éste las series de sonidos que realmente pronunciamos confiriéndoles el significado léxico. «La posibilidad de incurrir en errores es extremadamente pequeña, debido principalmente a que, al percibir cualquier expresión verbal, solemos orientarnos de antemano hacia una esfera determinada, limitada, de conceptos y tomamos en consideración únicamente aquellos elementos léxicos que pertenecen a esta esfera. Si es verdad que toda lengua posee elementos fonológicos particulares, que en un momento determinado del flujo fónico ininterrumpido señalizan acerca de la presencia o ausencia de límites de la proposición, de la palabra o del morfema, estos medios desempeñan, sin embargo, un papel auxiliar. Se los podría comparar con las señales de tráfico. Pues hasta hace poco no existían ni siquiera en las grandes ciudades, y aun ahora no se han introducido en todas partes. Se puede prescindir de ellas: es cuestión solamente de ser más prudente y atento», observó, con razón, N. S. Trubetzkoi [47].

La posesión activa del léxico no admite «desplazamientologías». En cualquier forma, aun en la más exagerada, de escansión no se pierde la sensación de unidad de las formas léxicas, mientras que en aquellos casos en que el oyente se encuentra ante un léxico desconocido surge fácilmente la posibilidad de «desplazamientos», en los que la pausa rítmica empieza a percibirse como terminación de la palabra. El «desplazamiento» surge debido a que un léxico desconocido o incomprensible, partido por las pausas, se interpreta sobre el fondo de otro léxico, conocido y comprensible, potencialmente presente en la consciencia del hablante. Así surge el célebre

[47] N. S. TRUBECKOJ, *Osnovy fonologij* [*Fundamentos de la fonología*], Moscú, 1960, p. 300.

Šumi, šumi, volna Mirona
[*Suena, suena, ola de Miron,*]

en lugar de

Šumi, šumi, volnami Rona
[*Suena, suena, con tus olas Ródano.*]

El desconocido «Rona» [Ródano»] se interpreta a través del concepto de «Mirona». Un caso un tanto diferente describe en sus memorias Felix Kon. Cuenta cómo los alumnos de las escuelas rusificadas de la Polonia anterior a la revolución, al no comprender la expresión «dar Valdaja» [«el don de Valday»] lo entendían como un gerundio del verbo «davaldat'» [48]. En este caso la incomprensibilidad léxica llevaba a la incapacidad de entender la forma gramatical, y una serie de sonidos se proyectaba a la forma de gerundio que existía potencialmente en la consciencia del oyente. Así, pues, la rareza, el carácter casi único de la transgresión de la articulación correcta del texto en la escansión y el análisis de las causas y del carácter de los errores nos convence de que las palabras del texto en verso, separadas por pausas rítmicas de la duración que sea, no dejan de ser *palabras*. Conservan los rasgos perceptibles de los límites morfológicos, léxicos, sintácticos. En poesía la palabra recuerda el «blusón rojo» de Gogol: lo cortan pausas rítmicas (y otros medios rítmicos) y vuelve a unirse sin perder un instante la integridad léxica.

Así, pues, el verso es a la vez una secuencia de unidades fonológicas que se perciben como divididas, existentes separadamente, y una secuencia de palabras que se perciben como unidades fundidas de combinaciones fonemáticas. Las dos secuencias existen en la unidad, como las dos hipóstasis de una misma realidad, el verso. Constituyen un par estructural correlativo.

La relación entre palabra y sonido en el verso difiere sustancialmente de su correlación en el lenguaje no artístico, donde el nexo entre palabra y los fonemas que lo componen posee, como es sabido, un carácter histórico convencional. Las palabras en el verso se dividen en sonidos que adquieren, gracias a las pausas y a otros medios rítmicos, una cierta autonomía en el plano de la expresión, lo cual crea una premisa para la seman-

[48] Este mismo caso lo cita A. Beli en el poema *Pervoje sividanije* [*La primera cita*]:

Tak zvuki slova «dar Valdaja»
Baldy, nad partoju boltaja,
Pereboltajut v «darvaldaja»...
[Así, los sonidos de la palabra «don de Valday»
Los cernícalos, charlando por encima de los pupitres,
Los transformarán en «donvaldayando»...]

tización de los sonidos. Pero puesto que esta división no destruye las palabras, que existen junto a una cadena de sonidos y que desde el punto de vista de la lengua natural son las portadoras fundamentales de la semántica, el valor léxico se traslada a un sonido aislado. Los fonemas que forman la palabra adquieren la semántica de esta palabra. La experiencia confirma la vanidad de los numerosos intentos de establecer el significado «objetivo», independiente de las palabras, de los sonidos (desde luego, si no se trata de la onomatopeya). Sin embargo, es igualmente evidente la transferencia de los significados de las palabras a los sonidos que las componen. Citemos un ejemplo:

Tam vojevodskaja metressa
Ravna svojeju stepenju
S žirnoju gadkoju krysoj

[*Allí la querida del voivoda*
*Es igual por su rango*
*A una rata gorda y repugnante.*]
(SUMAROKOV)

Ne slyšim li v boju časov
Glas smerti, dveri skryp podzemnoj...

[*¿No oímos acaso en las campanadas del reloj*
*La voz de la muerte, el crujir de la puerta subterránea?...*]
(DERZHAVIN)

Iskusstvo vos*kresa*lo
Iz kaznej i'z pytok
I bilo, kak *kresa*lo
O kamni Moabitov.

[*El arte resucitaba*
*De las ejecuciones y torturas*
*Y golpeaba, como un eslabón,*
*Contra las piedras de los Moabitas.*]
(A. VOZNESENSKI)

Las combinaciones fonéticas similares «krys», «skry», «kres» suenan en cada uno de los fragmentos de un modo distinto, al adquirir diferente valor semántico de las unidades léxicas en las que entran.

Todo sonido que cobra valor léxico adquiere independencia, autonomía, la cual, en modo alguno, es afín a una «autarquía», ya que está determinado por completo por su relación con la semántica de la palabra. Estos fonemas semánticamente cargados se convierten en los ladrillos con los cuales vuelve a construirse la palabra. De este modo, la simple inclusión de la palabra en un

texto en verso altera decisivamente su naturaleza: de una palabra del idioma se transforma en la reproducción de la palabra del idioma y establece una relación con éste como una imagen de la realidad en el arte respecto a la vida que reproduce. Se convierte en *modelo semiótico de un modelo semiótico*. Por su saturación semántica difiere bruscamente de las palabras de la lengua no poética.

De nuevo nos encontramos con que la particular musicalidad, sonoridad, del texto poético es un derivado de la complejidad de la construcción estructural, es decir, de una particular saturación semántica que el texto estructuralmente no organizado desconoce totalmente. Es fácil convencerse de esto mediante un sencillísimo experimento: ni siquiera el renglón más hábilmente compuesto de sonidos carentes de sentido (al margen de las unidades léxicas) posee la musicalidad de un simple verso. Es preciso tener en cuenta aquí que las palabras del «lenguaje transmental» no carecen del todo de significado léxico en un sentido estricto de la palabra [49]. Las «palabras transmentales» en poesía no equivalen a un conjunto de sonidos sin sentido en el lenguaje habitual. Puesto que percibimos los sonidos que emiten los órganos articulatorios como lenguaje, se les atribuye sentido. Una cierta unidad del discurso entendida como palabra por analogía con otras portadoras de significado, pero desprovista de significado propio, representará un caso absurdo de expresión sin contenido, de significante sin significado. La palabra, en poesía, en general, y la «transmental» en particular, está constituida por fonemas que, a su vez, son el resultado de fraccionamiento de unidades léxicas y que no han perdido la conexión con estas últimas. Pero si en la palabra poética habitual el nexo entre el sonido y un determinado contenido léxico aparece al descubierto y tiene un valor general, en el «lenguaje transmental» de la poesía, de acuerdo con el subjetivismo general de la posición del autor, el lector desconoce este nexo. En poesía la palabra «transmental» no carece de contenido, sino que está dotada de un contenido tan personal, tan subjetivo, que no puede servir para transmitir una información de valor general, cosa que el autor no busca.

Es preciso señalar que, a nivel morfológico, no difiere, por regla general, de las palabras registradas de la lengua.

Los sonidos del habla humana no sirven para comparar desde el punto de vista de la «musicalidad» un texto experimental carente de sentido con otro que lo

[49] Cf.: M. Janakijev, *Balgarsko stichoznanije* [*Versificación búlgara*], pp. 13-16; I. I. Revzin, *Modeli jazyka* [*Modelos de la lengua*], p. 21; B. V. Tomaševskij, *Stilistika i stichosloženije* [*Estilística y versificación*], pp. 181-183.

tenga: inevitablemente les conferiremos significados. Debemos saber que el flujo de sonidos que percibimos *no* es habla. Para este fin resultan más cómodos los sonidos mecánicos. Pero éstos pueden ser también portadores de información (ya musical) si están organizados estructuralmente (la estructura es una información potencial). Un cúmulo de sonidos absolutamente casual, no estructural ni para el creador ni para el oyente, no puede ser portador de información, pero tampoco poseerá «musicalidad» alguna. *La belleza es información.* Pero precisamente aquí reside la diferencia entre la «musicalidad», la «belleza de sonido» en poesía y en música: en poesía la ordenación es portadora de información no acerca de la relación «pura» de unidades (que *aisladamente* no significan nada y que en una *estructura* forman el modelo de las emociones del individuo), sino acerca de la relación de unidades significantes, cada una de las cuales forma, a nivel lingüístico, un signo y se interpreta como un signo. Podemos no conocer el significado de la palabra «aónides» o de «Baya» en la poesía de Batiushkov:

Ty probuždajes'cs'a, o, Baja, iz grobnici... [50]

[*Tú despiertas, oh Baya, de la tumba...*]

Pero nosotros no podemos no saber que «Baya», «aónides» son *palabras*, signos de contenido, y no percibirlos de acuerdo con esto. Una palabra carente de contenido (en general o para mí, debido, por ejemplo, a mi ignorancia) no equivale a un conjunto de sonidos desprovisto de sentido. Un conjunto de sonidos desprovisto de sentido posee, a nivel léxico, un significado cero, una palabra incomprensible, «no-significado».

Sin embargo, las unidades rítmicas, que constituyen un sistema de correlaciones propio únicamente del discurso poético, dividen el verso (y los lexemas que lo forman) no en fonemas, sino en sílabas. La división que reduce la palabra hasta el fraccionamiento a nivel de fonemas tiene lugar como resultado de las repeticiones fónicas.

El fenómeno de las repeticiones fónicas en el verso es un hecho suficientemente estudiado. Considerablemente más complejo es el problema de la relación entre este fenómeno y los problemas de la estructura semántica. La estructura rítmica conduce a la cooposición de elementos portadores de sentido léxico y a la for-

[50] Cf. en las memorias de N. A. Pavlovich: «Los ojos semicerrados, Mandelstam baja y susurra: "el hiato de aónides... el hiato de aónides..." Tropieza conmigo: "Nadezhda Alexandrovna, ¿qué quiere decir 'aónides'?"» (*Blokovskij sbornik* [*Recopilación sobre Blok*], Tartu, 1964, p. 492).

mación de oposiciones semánticas, las cuales serían imposibles en el discurso habitual y que constituyen un sistema de conexiones completamente autónomo del sistema sintáctico, pero que, al igual que éste, organiza los lexemas en una estructura de nivel más elevado. Las repeticiones sonoras forman su propio sistema que funciona de un modo análogo. La superposición de estos dos sistemas lleva al fraccionamiento de la palabra en fonemas.

En los versos:

Ja utrom dolžen byt' uveren,
Čto s vami dn'om uvižus' ja

[*Por la mañana tengo que estar seguro*
*De que la veré durante el día*],

las palabras «utrom» [«por la mañana»], «uveren» [«seguro»], «uvižus'»» [«la veré»] se hallan en una relación determinada independiente de las relaciones sintácticas u ótras, puramente lingüísticas. El sonido «u» (en contra de la afirmación de V. Shklovski en uno de sus primeros trabajos) no posee, por supuesto, significado alguno por sí mismo. Pero su repetición en una serie de palabras obliga a destacarlo en la consciencia del hablante como una cierta unidad autónoma. El fonema «u» se interpreta aquí como independiente y como no independiente respecto a la palabra «utrom». Al hallarse aislado y no aislado, adquiere la semántica de la palabra «utrom», pero se repite después en otras palabras de la serie, adquiriendo nuevos significados léxicos. Esto lleva a que las palabras «utrom», «uveren», «uvižus'», que en un texto no poético constituirían unidades autónomas y no comparables, empiecen a percibirse en su superposición semántica. La comparación de palabras que tiene lugar aquí conduce a la necesidad de descubrir algo común en su diferencia .En esta superposición semántica gran parte del contenido conceptual resultará amputada, del mismo modo que el contexto amputa la polisemia. Pero a cambio surge un significado, imposible al margen de esta comparación, que es el único que expresa la complejidad del pensamiento del autor. En este caso una unidad de este tipo la formará el resultado de la neutralización de las palabras «utro», «uveren», «uvižus'», su archisema, que incluye la intersección de sus campos semánticos.

La complejidad reside, sin embargo, en que se conserva toda la estructura no versificada de la lengua, todas las relaciones sintácticas, todos los significados de estas palabras, determinados por el contexto de una frase que se percibe como un fenómeno de no poesía. Pero al mismo tiempo surgen otras relaciones y otros

significados que no suprimen los primeros, sino que forman con ellos una compleja correlación.

Sin embargo, en el texto poético real nos encontramos no sólo con repeticiones esporádicas de un sonido cualquiera, sino con el hecho de que todo el sistema sonoro del verso se revela como un campo de complejas correlaciones.

Los fonemas dotados de un significado léxico entran en oposición con otros fonemas

1) de acuerdo con el rasgo de idéntica relación con el acento-no acento;

2) de acuerdo con el rasgo de repetición de idénticos fonemas;

3) de acuerdo con el rasgo de semantización de las oposiciones fonológicas de la lengua, ya que el hecho mismo de pertenecer el texto a la poesía arrastra una semantización de todos sus elementos.

Al mismo tiempo tiene lugar una cooposición de fonemas:

1) en una serie de un mismo verso;

2) en distintos versos.

Pero, en realidad, esto significa no una cooposición de fonemas, sino la formación de un sistema extraordinariamente complejo de cooposición de significados, la revelación de los rasgos comunes y diferentes en conceptos que no se pueden comparar fuera del verso, la formación de «archisemas» que, a su vez, entran en oposición entre sí. Surge de este modo esa estructura conceptual de gran complejidad que denominamos verso, poesía.

El término de «archisema» se ha formado por analogía con el «archifonema» de Trubetzkoi con el fin de definir, a nivel de significados, una unidad que incluya todos los elementos comunes de la oposición léxico-semántica. El «archisema» posee dos aspectos: señala lo que de semánticamente común tienen los miembros de la oposición y, al mismo tiempo, destaca los elementos diferenciadores de cada uno de ellos. El «archisema» no viene dado en el texto de un modo inmediato. Surge como constructo sobre la base de palabras-conceptos que forman haces de oposiciones semánticas, y estas últimas se presentan respecto al archisema como invariantes. Aquí es preciso tener en cuenta una peculiaridad.

Los «archisemas» lingüísticos tipo:

$$\text{norte} \left\{ \begin{array}{l} \text{partes opuestas} \\ \text{del mundo} \\ \text{(«no-oeste-este»),} \end{array} \right. \\ \text{sur}$$

dentro del ámbito de una cultura dada, son absolutos, se infieren del propio sistema de decisiones tomadas. En

poesía nos hallamos ante algo distinto: la oposición poética estructural *se percibe* como semántica. Sus elementos están constituidos por palabras que no pueden entrar en correlación fuera de la estructura dada, por lo cual se descubre en estas palabras unos rasgos comunes (diferentes), un contenido ocasional que, fuera de la oposición dada, quedarían decididamente sin revelar. Los archisemas que surgen son específicos de una estructura poética dada. Más adelante la estructura semántica se construye ya a nivel de archisemas, los cuales, al incluirse en oposiciones, revelan la cooposición de su contenido, formando archisemas de un segundo nivel o de niveles superiores, que, en definitiva, nos llevan a la comprensión de uno de los aspectos de la estructura de la obra. Explicaremos esto apoyándonos en el ejemplo que nos ofrece la poesía de A. Voznosenski, *Goya*.

GOYA

Ja - Gojja!
Glaznicy voronok mne vykleval vorog,
sletaja na pole nagoje.
Ja - Gore.
Ja - golos
Vojny, gorodov golovni
na snegu sorok pervogo goda.
Ja - golod.
Ja - gorlo
Povešennoj baby, čjo telo, kak kolokol,
bilo nad ploščadju goloj...
Ja - Gojja!
O grozdi
Vozmezdja! Vzvil zalpom na Zapad-
ja pepel nezvanogo gost'a!
I v memorial'noje nebo vbil krepkije
zv'ozdy-
Kak gvozdi.
Ja - Gojja.

[*¡Yo soy Goya!*
*Las órbitas de los embudos me ha arrancado el enemigo,*
*volando sobre el campo desnudo.*
*Yo soy el Dolor,*
*Yo soy la voz*
*De la guerra, de las ciudades los tizones,*
*en la nieve del año cuarenta y uno.*
*Yo soy el hambre.*
*Yo soy la garganta*
*De la mujer ahorcada, cuyo cuerpo, como una campana,*
*golpeaba sobre la plaza desnuda...*

*¡Yo soy Goya!*
*¡Oh uvas*
*Del castigo! ¡Levanté de golpe sobre Occidente*
*las cenizas del huésped no invitado!*
*Y en el cielo conmemorativo hinqué duras*
*estrellas*

*Como clavos.*
*Yo soy Goya.*

En esta poesía las repeticiones se construyen de acuerdo con el principio de la rima y corroboran, de un modo convincente, la idea de la correlación fundamental de los aspectos rítmicos y eufónicos del verso.

Una cadena de versos cortos, anafóricos, con construcciones sintácticas paralelas, atraviesa todo el poema. El pronombre que los inicia «ja» [«yo»] —el mismo en todos los versos— aparece como término común, como «base para la comparación». Debido a esto, todos los segundos términos de los binomios («Gojja» [«Goya»], «Gore» [«Dolor»], «golod» [«hambre»] y otros) se hallan recíprocamente contrapuestos: se subraya su desigualdad, su especificidad. La diferencia del primer verso del tercero, del cuarto y de otros se concentra precisamente en el segundo término del binomio, y esta diferencia es, ante todo, semántica. Pero las palabras que constituyen el segundo término se perciben no sólo en su relación respecto a un mismo primer término, sino también en su correlación mutua. La unidad de su posición rítmica y sintáctica y las repeticiones sonoras en las palabras «Gojja», «Gore», «golod» sirven de base. Pero también en el interior de esta serie, en recíproca correlación, se revelan tanto fuerzas de atracción como de repulsión que afectan no sólo al plano semántico, sino también al fónico. Por una parte, se descubre la diferencia semántica (que hemos tocado al hablar de la rima). La coincidencia de fonemas aislados en palabras no coincidentes no hace sino subrayar la diferencia entre las palabras en primer lugar por su contenido, pues, como ya hemos visto, allí donde la total coincidencia fónica va acompañada de una coincidencia de significados, desaparece la musicalidad de la rima.

Pero tiene lugar asimismo otro proceso: las palabras «Gojja», «Gore», «golod», «gorlo» destacan el grupo «go», y la comparación tipo «golos» [«voz»] y «golod» [«hambre»] hace que destaquen otros fonemas. Se crea un sistema en el que unos mismos sonidos en combinaciones idénticas o conscientemente distintas se repiten en diferentes palabras. Y es aquí cuando aparece la diferencia radical de la naturaleza de la palabra en la lengua habitual y en el texto literario (en particular, el poético). En la lengua, la palabra se divide claramente

en plano del contenido y plano de la expresión, entre los cuales es imposible establecer unos vínculos directos. La afinidad en el plano del contenido de dos palabras puede no reflejarse en el plano de la expresión, y la afinidad del plano de la expresión (repeticiones fónicas, homónimos, etc.) puede no guardar relación alguna con el plano del contenido. A esto se debe el hecho de que en el lenguaje habitual sea imposible establecer una relación de los elementos de la palabra (por ejemplo, a nivel de fonemas) respecto al plano del contenido [51].

Ja - Gojja...

[*Yo soy Goya...*]

El verso inicial establece la identidad de los dos términos «Ja» [«Yo»] y «Gojja», aunque no conozcamos todavía el significado específico de estas palabras en el texto dado. «Ja» es un «yo» general, el «yo» del diccionario; la semántica del nombre «Goya» no va más allá de lo comúnmente conocido. Al mismo tiempo, este verso nos ofrece algo nuevo respecto al significado general del diccionario, al significado extracontextual de las palabras que lo componen. Es evidente que, incluso si la tomamos por sí misma, sin relacionarla con otros versos, la construcción «Ja - Gojja» no equivale a «Ja - Voznesenskij» [«Yo soy Voznesenski»]. La segunda construcción afirmaría la unidad de conceptos idénticos desde el punto de vista del autor y del lector fuera del texto dado. Uno de estos conceptos no sería sino designación pronominal del segundo. El verso «Ja - Gojja» se basa en la identidad de dos conceptos notoriamente desiguales («Yo <poeta> soy Goya»; «Yo <no Goya> soy Goya»). Ya tomado por sí solo, este verso atestigua que «yo» y «Goya» poseen aquí algún significado especial, que cada uno de ellos debe representar una cierta construcción conceptual para que se pueda equipararlos. Esta construcción específica de conceptos se descubre a través de un sistema de oposiciones semánticas, de significados especiales, de compleja construcción, que surgen debido a la estructura del texto poético.

Ya el primer verso hace que destáque la combinación de fonemas «go», principal portador del significado en el nombre «Goja».

En la pronunciación del verso «Ja - go - ja» la identi-

[51] Cf.: «Los signos y el significado establecen relaciones arbitrariamente. Cualquier signo puede relacionarse con cualquier significado y cualquier significado con cualquier signo» (N. I. ŽINKIN, *Znaki i sistemy jazyka* [*Los signos y sistemas de la lengua*], en *Zeichen und System der Sprache*, Bd I, seire *Schriften zur Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung*, nr. 3, Berlín, 1961, S. 159.

dad fonética del primero y del último elemento se percibe, debido al carácter indivisible en la poesía de los planos de la expresión y del contenido, como tautología semántica («ja-ja» [«yo-yo»]). El elemento «go» se convierte en portador del principal significado semántico. Desde luego, el significado semántico de la organización fonológica del primer verso se realiza únicamente en relación con otros versos, y la posibilidad de destacar el grupo «go» existe tan sólo de un modo potencial en el interior de «Ja-Goja» tomado aisladamente. Sin embargo, esta posibilidad se realiza claramente en la confrontación con los siguientes versos:

Ja-Gore.
Ja-golod.

[*Yo soy el Dolor.*
*Yo soy el hambre.*]

Podemos señalar que entre las palabras «Gojja», «Gore», «golod» se establece una situación análoga. Se equiparan, por separado, al elemento común «ja». Aquí se revela esencial el hecho de que los tres versos formen construcciones sintácticas del mismo tipo, en las cuales el papel del segundo término ha quedado equiparado. No sólo la posición sintáctica, sino también el paralelismo fonológico (la repetición del grupo «go») hacen que percibamos estas palabras como palabras en correlación semánticamente recíproca. De la extensión de estos significados se destaca un núcleo semántico común, el archisema. Su significado se complica a causa del paralelismo con los versos:

Ja-golos
Vojny, gorodov golovni
na snegu sorok pervogo goda...
Ja-gorlo
Povešennoj baby, čjo telo, kak kolokol,
bilo nad ploščadju goloj...

[*Yo soy la voz*
*De la guerra, de las ciudades los tizones,*
*en la nieve del año cuarenta y uno...*
*Yo soy la garganta*
*De la mujer ahorcada, cuyo cuerpo, como una campana,*
*golpeaba sobre la plaza desnuda...*]

La segunda parte de cada uno de estos versos, por su función de predicado, se equipara a «gore» [«Dolor»] y «golod» [«hambre»] de los versos citados anteriormente. Ofrece interés la repetición fónica: «*golos*», «*gorodov golovni*», «*goda*», «*gorlo*», «*golo*j». Además, la combina-

ción «golos vojny» [«voz de la guerra»], apoyada por la puesta en relieve del fonema «v» que surge como resultado de la repetición

Glaznicy voronok mne vykleval vorog,
Sletaja na pole nagoje

[*Las órbitas de los embudos me ha arrancado el enemigo, volando sobre el campo desnudo*]

establece entre las palabras que modelizan «v» y «g» una relación de correlación semántica. Es preciso señalar que la «g» de la palabra «vorog» [«enemigo»] se destaca estructuralmente de un modo particular, ya que toda la semántica de las palabras y fraseología «vykleval glaznicy» [«ha arrancado las órbitas»], «sletaja» [«volando»] nos lleva a la palabra «voron» [«cuervo»] (fonéticamente está preparada por la palabra «voronok»). La palabra no nombrada «voron» y la existente «vorog» forman un par correlativo, en el cual la diferencia semántica hace que destaquen los fonemas «n-g», y la coincidencia del grupo «voro» establece el carácter común de los significados. Se forma de este modo la compleja construcción del contenido: «Gore», «golod», «golos vojny», «gorodov golovni», «glaznicy voronok», «gorlo povesennoj baby», «pole nagoje» crean una estructura recíprocamente correlacionada. Esta, por un lado, se erige en archisema, núcleo semántico que surge en la intersección de los campos de los significados de cada una de las principales unidades semánticas. Por otro lado, tiene lugar una activación de los rasgos que separan cada uno de los grupos destacados del archisema común para todos los significados. El hecho de que cada una de las unidades semánticas se perciba en su relación con el núcleo semántico impone en una serie de casos una percepción totalmente distinta del significado que si tropezáramos con esta unidad aislada de toda la serie.

Es preciso señalar otra correlación. En el fragmento de texto que analizamos destacan claramente dos grupos de versos.

El primero:

Ja - Gore.
Ja - golod.

El segundo:

Ja - golos vojny, gorodov golovni
na snegu sorok pervogo goda.

Ja - gorlo
Povešennoj baby, čjo telo, kak kolokol,
bilo nad ploščadju goloj.

A este grupo se acerca el verso:

Glaznicy voronok mne vykleval vorog,
sletaja na pole nagoje.

Los dos grupos de versos quedan equiparados, como ya hemos indicado, gracias al paralelismo de la construcción sintáctica (la extensión del grupo predicativo en el segundo caso no hace sino subrayar la afinidad de las estructuras sintácticas). Hemos establecido asimismo la correlación de la organización fónica de las unidades léxicas elementales de ambos grupos.

Sin embargo, por otro lado, lo que tienen de común no hace sino destacar la diferencia que existe entre estos dos grupos de versos. Los renglones cortos exigen una respiración completamente distinta y, por consiguiente, también un tiempo y una entonación distintos que los largos. Pero ésta no es la única diferencia: «gore» [«dolor»] y «golod» [«hambre»] son sustantivos abstractos. «Ja» [«yo»], equiparado a ellos, aparece como algo mucho más concreto, único. Los versos «largos» son, en este sentido, más complejos. El predicado no sólo es concreto, sino que representa la designación de una parte, precisamente de una parte del hombre, de su cuerpo (cf.: garganta, voz, órbitas). En su correlación con este predicado, el sujeto «yo» aparece como algo más general y abstracto. Pero, al mismo tiempo, el predicado se halla incluido en una serie metafórica: «la voz de la guerra» (cf. «glaznici voronok» [«las órbitas de los embudos»]; junto a ellos «la garganta de la mujer ahorcada» se percibe como un símbolo de contenido más generalizado). Se crea una imagen metafórica antropomorfa (voz, órbitas, garganta) compuesta a la vez de imágenes del paisaje de guerra: «embudos», «campo desnudo», «de las ciudades los tizones sobre la nieve del año cuarenta y uno». Estas dos series se sintetizan en la imagen de la «plaza desnuda» con la mujer ahorcada. Todas estas series semántico-icónicas coinciden en un centro: se equiparan a «yo», el sujeto-autor. Sin embargo, esta igualdad es un paralelismo, no una identidad. Puesto que los predicados de cada grupo de versos y de cada verso aisladamente, no son idénticos, sino solamente paralelos, incluyen lo común y lo distinto; tampoco son iguales estos «yo» que se siguen uno tras otro: «yo» se equipara cada vez a una nueva estructura semántica, es decir, *cobra nuevo contenido.* La revelación de la compleja dialéctica de impregnación de este «yo» constituye uno de los aspectos fundamentales

de la poesía. El predicado aparece aquí como modelo del sujeto, y la cooposición de predicados, que construyen un complejo sistema de significados —la imagen del mundo trágico de la guerra— modeliza al mismo tiempo la imagen de la personalidad del autor. Y cuando A. Voznesenski resume la primera parte de su poema con el verso «¡Yo soy Goya!», su sujeto integra en sí todos los «yo» de los versos anteriores con todas sus diferencias e intersecciones, y el predicado totaliza todos los predicados anteriores. Esto hace que el verso «¡Yo soy Goya!» en el medio del texto aparezca no como una simple repetición del primer verso, sino más bien como su antítesis. Es precisamente en su confrontación con el primer verso, en el que «yo» y «Goya» poseen únicamente un significado lingüístico general, cuando se pone de manifiesto la semántica específica de estas palabras que adquieren en el poema de Voznesenski y únicamente en él.

Se podría efectuar un análisis análogo de la segunda parte de la poesía, mostrando cómo surge el significado del verso conclusivo «Yo soy Goya». En particular, podría señalarse que todos los elementos de diferencia en la repetición (por ejemplo, que los dos primeros versos «Yo soy Goya» aparecen entre signos de admiración, mientras que el último no) se convierten en portadores de significado.

Ahora es suficiente subrayar una idea más particular: en el verso el sonido no permanece dentro de los límites del plano de la expresión: forma parte, como uno de sus elementos, de la cooposición de palabras en poesía de acuerdo con las leyes del signo no lingüístico, sino icónico, es decir, entra en la construcción de la estructura del contenido.

La formación de archisemas no constituye un proceso de carácter antilógico. Se presta perfectamente a un análisis científico preciso. Pero, al estudiarlo, es preciso no perder de vista que, en el texto poético, debido al fraccionamiento-indivisibilidad de la palabra en fonemas, señalado anteriormente, la relación entre expresión y contenido se forma de un modo distinto que en el texto no literario. En este caso no se puede establecer otra relación excepto la histórico-convencional. En el primer caso (texto poético) se establece una relación determinada debido a la cual la propia expresión empieza a percibirse como representación del contenido. En este caso el signo, aun conservando su carácter verbal, adquiere rasgos del signo figurativo (icónico).

Es preciso subrayar especialmente que el fraccionamiento de palabras en fonemas, así como la formación de significados ocasionales como resultado de la cooposición de fonemas y de unidades prosódicas, se realiza no sólo en los casos en que el texto aparece instrumen-

tado deliberadamente. La propia naturaleza de la estructura rítmica divide el texto en unidades que no coinciden con las semánticas, pero que adquieren en el verso un valor semántico. La escansión como realidad o como posibilidad, sobre el fondo de la cual se percibe la realidad poética, está presente de un modo constante en la conciencia del lector. No es casual el hecho de que los niños inicien la lectura (y percepción) de versos por la escansión. De esta forma los versos les parecen más sonoros. Son significativos los datos que nos ofrece la historia del verso.

La lectura «por sílabas» era característica del sistema silábico ruso. Todas las sílabas se leían como tónicas, y la aspiración debía coincidir con una de las pausas entre las sílabas. Al analizar la rima de los versos silábicos rusos, B. V. Tomashevski llega a la conclusión: «Semejantes fenómenos pueden explicarse únicamente por la extrema debilitación de la oposición entre la sílaba tónica y la átona, es decir, en el caso de "lectura por sílabas". Más adelante, sin duda, la forma de lectura tuvo que cambiar, de donde surge la idea del verso acentual que opone la sílaba tónica a la átona» [52].

De este modo, en el verso silábico el acento no podía convertirse en rasgo distintivo precisamente porque todas las sílabas eran tónicas. Esto provocaba las inevitables pausas entre las sílabas, pero, al mismo tiempo, suprimía prácticamente las pausas entre las palabras. Los versos de Simeon Polotski se leían del siguiente modo (el signo equivale a pausa y aspiración): fi -lo - sof - vchu - dych - ri - zach o - byč - no - cho - žda - se Je - mu - že - vo - dvor - car - skij nuž - da - ne - ka - b'a - še.

(Filosof v chudych rizach obyčno choždaše,
Jemu že vo dvor carskij nužna neka b'aše)
[*(El filósofo que habitualmente lleva vestidos rotos
Para ir a la corte del zar necesita otros mejores)*] [53]

Esta misma tendencia, aunque sobre una base distinta, se manifiesta en algunos poetas del siglo XX (Mayakovski, Tsvetaieva). En la poesía de Tsvetaieva la tendencia a subrayar la división de sílabas halla, a veces, su expresión gráfica:

...Boj za su - šče - stvo - vanje...
...Bez vyt'a - givanija žil!...
...Pravo - na - žitel'stvennyj svoj list
No - gami topču!

[52] B. V. Tomaševskij *Stich i jazyk* [*Verso y lenguaje*], p. 101.
[53] La discusión sobre el problema de la declamación del verso silábico véase en los artículos de P. N. Berkov y A. M. Panchenko, en *Teorija sticha* [*Teoría del verso*], Leningrado, 1968.

[*...La lucha por la e-xis-ten-cia...*
*...¡Sin que le atormen-ten a uno!*
*...El derecho-al-permiso de residencia*
*¡Lo piso-teo!*]

Sin embargo, no se trata de si la escansión revela o no la naturaleza rítmica del verso. Cuando escandimos los versos, los límites de las unidades léxicas no revelados en la recitación existen claramente en la conciencia y entran en correlación con las pausas reales fraccionando la serie sonora. Cuando leemos los versos guiados por las pausas léxico-semánticas, se conservan en la conciencia las pausas rítmicas que mantienen su realidad de «no-procedimientos».

Por último, es preciso señalar que si tomamos, a título de ejemplo de correlación de fonemas, la repetición de un sonido o de un grupo de sonidos (*Goya*, de Voznesenski), lo hicimos únicamente por razones de claridad. Todos los fonemas del idioma se perciben en su correlación recíproca, en un sistema que en el verso se convierte en estructura del contenido, de la peculiaridad nacional como plano de la expresión en el lenguaje. Puesto que la estructura fonológica específica nacional del texto deviene, en poesía, la base de la construcción de conceptos, la naturaleza, nacional e intraducible, de la conciencia se expresa en poesía con una fuerza considerablemente mayor que en un texto no artístico o incluso que en prosa.

En literatura el signo sigue siendo verbal. No puede percibirlo una persona que no domine la estructura de la lengua dada. Pero a pesar de todo, de acuerdo con el principio de correlación entre contenido y expresión, se aproxima a los signos icónicos. Las palabras de la lengua natural como estructura de comunicación están compuestas de los elementos de los niveles inferiores carentes de significado léxico propio. En el texto poético la estructura de expresión se convierte, debido a la significación léxico-semántica de los fonemas (y morfemas), en estructura del contenido. Como consecuencia de la inclusión de significados, surgen oposiciones semánticas ocasionales, «archisemas» ocasionales, imposibles fuera de la estructura de la expresión del texto. (Por eso la traducción más exacta de un texto poético reproduce únicamente aquellos aspectos de la estructura del contenido que son comunes a los discursos poético y no poético. Las conexiones y oposiciones semánticas que surgen como resultado de la semantización de la estructura de expresión se sustituyen por otras. Son intraducibles, del mismo modo que son intraducibles los idiotismos en la estructura del contenido. En función de lo dicho y por lo que se refiere al texto poético, es

más correcto hablar no de traducción exacta, sino de una tendencia a la adecuación funcional.)

Es preciso señalar otra circunstancia. En la «transferencia» del significado léxico a los fonemas que componen la palabra y —como consecuencia de esto— en la formación del complejo sistema de oposiciones semánticas intratextuales, no todos los elementos fonológicos que constituyen un léxico dado se comportan del mismo modo.

Como es sabido, el problema de la composición fónica de la palabra se resuelve, en principio, de un modo distinto según se trate de la «lengua» o del «habla». En el primer caso nos hallamos ante una estructura a la que le es indiferente la naturaleza física de la señal que se realiza realmente, y por eso, fenómenos tales como la reducción interesarán solamente a los investigadores del habla. En relación con lo dicho, surgen, en particular, los problemas de la naturaleza de la predicción del texto y de la distribución de la información en la palabra. Se descubre aquí que el lenguaje contextual, escrito u oral, no conoce una distribución regular de la información en la palabra. Datos experimentales obtenidos para el ruso (se analizaba la carga informacional de la palabra «chorošo» [«bien»] en diversos contextos) mostraron que en el lenguaje escrito «la información se concentra por completo en la primera mitad de la palabra, mientras que la segunda mitad se revela redundante»; por lo que se refiere al lenguaje oral «la carga informacional se halla al final de la palabra donde se apoya en la sílaba tónica. El principio de la palabra [ch Λ r] resulta, en este caso, redundante» [54]. De este modo, en la cadena hablada segmentada en palabras, la carga semántica se distribuye de un modo desigual.

En particular la especificidad del texto poético consiste asimismo en que los elementos no estructurales, propios del habla y no del lenguaje, adquieren en este texto un carácter estructural. De aquí que no todos los elementos fónicos del verso lleven la misma carga semántica. Unos semánticamente se reducen, mientras que otros se detacan, constituyendo diversas correlaciones oposicionales. Sin embargo, la estructura poética no se limita a elevar el habla al rango de lengua, confiriendo a los elementos no estructurales un carácter estructural. Modifica de una manera decisiva el grado de información de los elementos en el interior del discurso: aquellos que en una comunicación no artística resultan redundantes, pueden adquirir en el verso una carga

[54] R. G. Piotrovskij, *O teoretiko-informacionnych parametrach ustnoj i pis'mennoj form jazyka* [*Sobre los parámetros teórico-informacionales de las formas oral y escrita de la lengua*], en *Problemy strukturnoj lingvistiki* [*Problemas de lingüística estructural*], Moscú, 1962, p. 57.

semántica. Los elementos semánticamente pobres del lenguaje (por ejemplo, el final de la palabra en el lenguaje escrito) en una posición estructural especial (por ejemplo, al aparecer la rima, que es un fenómeno de la poesía escrita y que el folklore arcaico ignora) adquieren una carga informacional que no es propia de ellos. De aquí, otra importante peculiaridad de la poesía. El discurso poético no es escrito, como suponían los partidarios de la filología textual. Pero tampoco es un discurso escrito, como creían los partidarios del método fonético. La estructura poética de la poesía actual, a diferencia del folklore, es la *relación* del texto oral respecto al escrito, el oral *sobre el fondo* del escrito. Por eso, en particular, la naturaleza gráfica del texto no resulta en modo alguno indiferente para su comprensión.

### *El problema del nivel métrico de la estructura del verso*

El aspecto rítmico-métrico del verso se considera tradicionalmente como su rasgo más importante: hasta ahora sigue siendo la parte fundamental y más estudiada de los trabajos sobre el verso.

Más arriba hemos intentado demostrar que una parte determinada —muy considerable— del efecto artístico del discurso poético reside en aquello que se atribuye al ritmo pero no le pertenece. El ritmo-metro aparece en grado considerable como un medio de segmentación del texto en unidades inferiores a la palabra.

De lo dicho no se infiere, claro está, que la estructura métrica del verso no posea una significación propia. Sin embargo, el problema de esta significación sigue estando muy poco claro.

Al hablar del significado del ritmo es necesario delimitar dos aspectos de la cuestión.

Primero: el metro como construcción de un texto dado con relación a un determinado tejido semántico-verbal. En este caso el metro no es un signo, sino un medio de construcción del signo. «Corta» el texto y participa en la formación de oposiciones semánticas, a lo cual ya nos hemos referido anteriormente, es decir, constituye un medio de formación de esa estructura semántica específica que representa la esencia del verso.

El segundo aspecto del problema consiste en la creación de esquemas rítmicos abstractos que pueden obtenerse gracias a la abstracción del sistema de acentos y pausas. Este es el aspecto que atrae habitualmente a los especialistas del verso. Semejante sistema es también real: existe en la conciencia del poeta y de sus oyentes. Sin embargo, es de naturaleza distinta de lo que suele

suponerse. Y de nuevo en nuestra exposición tropezamos con las conexiones extratextuales.

Para que el texto que se ofrece al oyente sea aceptado como poesía, es decir, para que el oyente perciba como semánticamente distintivo lo que en el lenguaje habitual es redundante y capte el complejo tejido de retornos y cooposiciones específicos de la poesía (más exactamente, en distinto grado, de todo texto artístico), debe *saber* que no se encuentra ante un discurso habitual, sino ante un discurso artístico, poético. Debe recibir sobre el particular una señal determinada que condicionará la percepción respectiva.

El sistema de estas señales se halla muy ramificado. En los estadios iniciales del arte verbal formaban parte de este sistema el ambiente específico de la ejecución (cf. el tabú de contar cuentos de día), el ritual poético de las fórmulas iniciales, el estilo particular del discurso poético y su «insólita» pronunciación (la declamación). Todo ello advierte al oyente que el texto que se le propone debe percibirse como construido artísticamente, es decir, que está «inserto» en una determinada estructura ideal y que existe únicamente con relación a ésta.

Pero el ritmo es una señal que indica que el texto en cuestión pertenece no sólo a la «poesía como tal». No se limita a aclararnos aquellos aspectos del discurso poético que se descubren a través de las oposiciones «poesía-prosa» y «poesía-texto no artístico».

Las asociaciones suscitadas por tal o cual metro pertenecen por completo a las conexiones extratextuales. Debido a diversas causas, un metro determinado se relaciona con un género fijado en torno a unos temas y a un léxico. Surge la «aureola expresiva» (expresión de V. V. Vinográdov; A. N. Kolmogorov da un significado similar al término «imagen del ritmo») que le es propia dentro de una tradición poética dada. En su trabajo *Acerca de la interacción entre el ritmo del verso y la temática,* Kiril Taranovski resume: «Señalaremos que el ritmo del verso, aunque carece de significado autónomo, es, no obstante, portador de una información determinada que se percibe al margen del plano cognoscitivo» [85].

El trabajo citado de K. Taranovski confirma brillantemente la tesis de que la interpretación semántica de la rítmica corresponde a las relaciones extratextuales. Al estudiar la historia del pentámetro trocaico ruso, el autor muestra cómo se forma su característica semán-

[85] KIRILL TARANOVSKIJ, *O vzaimootnošenij stichotvornogo razmera i tematiki [Acerca de la interacción entre el ritmo del verso y la temática], American Contributions to the fifth International Congress of Slavists,* Sofía, 1963 (Preprint).

tico-entonacional (principalmente bajo la influencia del uso que de este verso hizo Lermontov).

Como estructura intratextual, el metro desempeña su función principal: divide el texto en segmentos, correspondientes al verso e inferiores y superiores a éste. La división del texto en fragmentos equiparados en el sentido rítmico crea entre éstos una relación de equivalencia (un verso es equivalente a otro verso, un pie a otro pie). Los elementos que no se repiten de las partes equivalentes del texto (por ejemplo, los semánticos) se convierten en diferenciadores del significado.

Sin embargo, en aquellos casos en que, sobre el fondo de la constante métrica, surge la posibilidad de «figuras» rítmicas, la división rítmica se revela capaz de realizar una doble función: asimilar los fragmentos del texto semánticamente desemejantes (división en fragmentos equivalentes) y disimilarlos (división según las variantes rítmicas). La posibilidad de recurrir dentro de un mismo sistema métrico a diferentes subsistemas rítmicos, así como la diversa probabilidad de utilización de cada uno de éstos, hacen posible la aparición de ordenaciones complementarias, las cuales, en las construcciones concretas de textos, se semantizan de un modo u otro.

La pluralidad y la intersección recíproca de estas ordenaciones lleva a que lo que, a un nivel, se presenta como regular y predictivo, aparezca a otro nivel como transgresión de la regularidad que reduce el grado de predicción. Así, pues, también a nivel rítmico surge un «juego» determinado de ordenaciones que crea la posibilidad de alcanzar una elevada saturación semántica.

Citaremos un ejemplo tomado de las observaciones marginales de A. N. Kolmogorov en el manuscrito del artículo de Viach. Vs. Ivanov, *La estructura rítmica de la «Balada del circo» de Mezhirov*. A. N. Kolmogorov cita ejemplos de uso de la infrecuente «quinta forma» (en la terminología de K. Taranovski «séptima figura») del tetrámetro yámbico, y concluye: «Pasternak ha iniciado, al parecer, un uso más libre de la quinta forma en la poesía rusa moderna. En *La enfermedad alta:*

I po vodoprovodnoj seti...
Za železnodorožnyj korpus,
Pod železnodorožnyj most...

[*Y por la red de conducción de aguas...*
*Detrás del edificio del ferrocarril,*
*Bajo el puente del ferrocarril...*]

¡En los tres versos el acento secundario recae sobre la tercera sílaba, y no sobre la segunda o la cuarta! En el

pentámetro yámbico de *Spektorski* abundan las formas con el primero y el segundo pie átonos [56].

No podemos dejar de señalar que aquí la elección de una figura rítmica poco usada (K. Taranovski observaba que en la poesía rusa de los siglos XVIII-XIX esta forma prácticamente no aparece) queda compensada por el acentuado prosaísmo del lenguaje. Pero, al mismo tiempo, el prosaísmo léxico, el carácter «antipoético» de las locuciones «red de conducción de aguas» y «edificio del ferrocarril» no es habitual en poesía, sino exótico, y la rara (por inesperada) figura rítmica, bajo la influencia del léxico, adquiere igualmente el significado de «antipoetismo», de expresión, a través del verso, de la estructura en prosa del verso.

Sin embargo, las variantes rítmicas de los versos pueden adquirir en la conciencia del poeta determinadas características emocionales autónomas, independientes de la «plenitud» léxica del verso, que crean nuevas posibilidades semánticas. Esto lo confirma el hecho, observado en los borradores de los poetas, de un cambio total del léxico del verso, manteniéndose en una serie de casos la figura rítmica (a veces muy rara).

*Repeticiones gramaticales en el texto poético*

La estructura gramatical del texto, al igual que la fonológica y otras ordenaciones examinadas anteriormente, desempeña en la obra poética funciones complementarias que, en modo alguno, le son propias fuera de la literatura. El poeta, por regla general, no puede modificar las normas de la organización gramatical del texto. De aquí, sin embargo, no se desprende aún que la estructura gramatical sea neutral en su función artística [57].

Por otro lado, desde el punto de vista del oyente, entra en juego aquí la presunción acerca de la completa significación artística del texto. El oyente tiende a considerar todos los elementos de la obra de arte resultado de actos deliberados por parte del poeta, ya que sabe que existe en ellos una cierta intención, aunque no sabe en qué consiste.

Por otro lado, desde el punto de vista del autor, siempre existe una posibilidad, como consecuencia de la redundancia del lenguaje, de efectuar una determinada elección entre unas u otras formas de expresión gramatical de un contenido semántico adecuado.

[56] V. V. IVANOV, *Ritmičeskoje strojenije «Ballady o cirke» Mežirova* [*Estructura rítmica de la «Balada del circo» de Mezhirov*], en *Poetics, Poetika, Поэтика*, II, p. 280.

[57] KIRILL TARANOVSKIJ, *Ruski dvodelni ritmovi* [*Ritos rusos binarios*], I-II, Beograd, 1953, p. 86.

El significado de las repeticiones gramaticales es doble. En primer lugar, surge una perceptible organización complementaria del texto, el cual se revela impregnado de posiciones gramaticales equivalentes o antitéticas. Como claramente demostró R. O. Jakobson, el estudio de la función artística de las categorías gramaticales es equivalente, en algunos aspectos, al juego de las estructuras geométricas en las formas espaciales del arte. Si la idea de que lo estético está reservado de un modo exclusivo a las «imágenes» nos hace pensar que solamente una capa insignificante de la obra se halla artísticamente organizada, el descubrimiento de la función estética de la estructura gramatical nos permite ver todo el espesor del texto como estéticamente activo. Las repeticiones gramaticales, al igual que las fonológicas, reúnen las unidades léxicas heterogéneas de un texto artísticamente no organizado en grupos coopuestos y distribuyen éstos en columnas de sinónimos o antónimos [58].

En segundo lugar, las repeticiones gramaticales sustraen determinados elementos gramaticales del texto del estado de automatización lingüística: éstos empiezan a llamar la atención. Y puesto que todo lo que es manifiesto se percibe necesariamente como provisto de significado, como portador de una determinada carga semántica, es inevitable que se semanticen los elementos gramaticales destacados. La semántica que se les atribuye puede llevar una información acerca de determinadas relaciones muy próximas a los nexos relacionales de la gramática. Así, el sistema de tiempos verbales organiza a menudo el aspecto temporal de la imagen artística del mundo, la categoría del número se incluye en oposiciones del tipo «único, singular-plural», etcétera. En este caso entre la estructura gramatical del texto y su interpretación semántica se forma un sistema de conexiones absolutas de tipo icónico. Sin embargo, a menudo se da otro caso: la estructura gramatical establece una relación entre los segmentos del texto, y la interpretación de estas relaciones queda determinada por su correlación con otras subclases del sistema artístico general y con su organización total.

Ilustraremos esta tesis con un ejemplo: examinaremos las formas verbales que se encuentran en el texto de una poesía de V. A. Zhukovski a la muerte de Pushkin.

[58] Para más detalles acerca de la función artística de la estructura gramatical, v.: R. O. Jakobson, *Grammatika poezii i poezija grammatiki* [*Gramática de la poesía y poesía de la gramática*], en *Poetics, Poetika, Поэтика* I. Cf. *Linguistics and Poetics*, en *Stil and Language*, N. Y., 1960.

1. On ležal bez dviżen'a, kak budto po t'ažkoj rabote
2. Ruki svoi opustiv; golovu ticho sklon'a,
3. Dolgo stojal ja nad nim, odin, smotr'a so vni-
[manjen
4. M'ortvomu pr'amo v glaza; byli zakryty glaza,
5. Bylo lico jego mne tak znakomo, i bylo zametno,
6. Čto vyražalos' na n'om - v žizni takogo
7. My ne vidali na etom lice. Ne gorel vdochnovenja
8. Plamen' na n'om; ne sijal ostryj um;
9. Net! no kakoju-to myslju, glubokoj, vysokoju
[myslju
10. Bylo objato ono: mnilos'a mne, čto jemu
11. V etot mig predstojalo kak budto kakoje videnje,
12. Čto-to sbyvalos' nad nim; i sprosit' mne chotelos':
[čto vidiš'?

1. *Yacía inmóvil, como tras un duro trabajo,*
2. *Los brazos caídos; la cabeza suavemente inclinada,*
3. *Estuve mucho tiempo ante él, solo, mirando con*
[*atención*
4. *Al muerto directamente a los ojos; los ojos estaban*
[*cerrados,*
5. *Su rostro me era tan familiar, y era visible*
6. *Lo que expresaba: en la vida una cosa así*
7. *No habíamos visto en aquel rostro. No ardía de la*
[*inspiración*
8. *La llama en él; no brillaba su aguda mente;*
9. *¡No! pero un pensamiento profundo, un elevado*
[*pensamiento*
10. *Lo envolvía: me parecía que a él*
11. *En aquel instante se le presentaba como una visión,*
12. *Algo se cumplía sobre él; y quería yo preguntar:*
[*¿qué ves?*

La construcción de formas verbales es en este texto tan consecuente que no se puede suponer que se trate de una casualidad. Las oposiciones verbales siguen dos líneas: «formas personales-impersonales» y «activo-pasivo». Introducen dos centros subjetivo objetivos del texto mediante dos construcciones claramente paralelas de carácter personal y activo:

On ležal - opustiv ruki.
Ja stojal - sklon'a golovu.

[*El yacía - dejando caer los brazos.*
*Yo estaba de pie - inclinando la cabeza.*]

Introducen dos centros subjetivo-objetivos del texto («el-yo») en su cooposición (el paralelismo de las formas gramaticales hace que destaque la diferencia semántica de las características «ležal-tojal» [yacía-estaba de pie»]). Los versos 3-4 presentan una contraposición: la antítesis «ja-on» [«yo-él»] encuentra su paralelo en la oposición «activo-pasivo».

Ja
stojal, smotr'a v glaza-
On
byli zakryty glaza.

[*Yo*
*estaba de pie mirando a los ojos-*
*El*
*los ojos estaban cerrados.*]

Los versos 5-6 ofrecen un pasivo para los dos centros semánticos y se oponen a los versos 1-3.

«My ne vidali» [«Nosotros no habíamos visto»] en el verso 7 inicia un nuevo grupo de formas verbales (en los versos 7-10). Por un lado, la forma activa del verbo aparece con la negación «ne» [«no»]; por otro, la sustitución de «ja» por «my» [«nosotros»] confiere a la categoría de la persona un matiz de generalización, presentándose en este contexto como algo intermedio entre las construcciones personales e impersonales. Los versos 7-10 dan la antítesis:

ne gorel, ne sijal } bylo objato

no ardía, no brillaba } *lit.* estaba envuelto

La oposición se realiza por la línea «activo-pasivo». Pero esta oposición tiene un carácter distinto que al principio de la poesía, debido a que en el término de la izquierda de la oposición la acción aparece con una negación, como irreal. Al activo se le atribuye la calidad de no realización, y al pasivo, de realización. Los versos 10-12 inician un nuevo fragmento construido sobre la base de la acumulación de formas impersonales del verbo.

«Mnilos'a mne» - «predstojalo jemu»

[«*Me parecía*» - «*se le presentaba*»].

En el par «Čto-to sbyvalos' nad nim» - «sprosit' mne chotelos'» [«Algo se cumplía sobre él» - «*lit.* me hubiera gustado preguntar»], el término de la izquierda no es formalmente impersonal. Sin embargo, Zhukovski concebía la forma pasiva (en combinación con el pronombre indeterminado «čto-to» [«algo»]) como equivalente a la impersonal, como se desprende claramente de toda la construcción de esta parte del texto.

El «čto vidis'?» [«¿qué ves?»] final nos devuelve a las formas verbales activas y personales del principio de la poesía, pero sustituyendo la oposición «ja-on» [«yo-él»] por «ja-ty» [«yo-tú»] y la entonación narrativa por la interrogativa.

De este modo, obtenemos una cierta división, absolutamente indiscutible, del texto en segmentos distintamente organizados por lo que respecta a los grupos verbales. ¿Qué semántica gramatical se activa mediante esta división? Al principio, el sujeto y el objeto del mundo poético («yo-él») aparecen dotados de rasgos personales y activos, después de personales y pasivos y, por último, de impersonales.

Desde luego, en su uso lingüístico general, en el que el empleo de unas u otras categorías gramaticales está ordenado por lo que se refiere a la gramática y no lo está (o no lo está obligatoriamente) por lo que se refiere a la semántica (un mismo sistema de significados puede expresarse, dentro de los límites de uno o de varios idiomas, por diferentes procedimientos), esas mismas categorías verbales podrían percibirse como totalmente formales. Así, en la oración «Fue tomada la decisión de actuar enérgicamente», la construcción pasiva no crea un significado de pasividad. Otra cosa es si se trata de un texto poético. Pero también aquí nos encontramos ante un fenómeno secundario: la semantización de la estructura formal. Esta semantización (cf. hechos análogos en la llamada «etimología popular») puede seguir vías más generales, «naturales» para toda la colectividad que usa una lengua dada. Tal es la interpretación de los rasgos del género gramatical como sexo, el activo-pasivo como actividad-pasividad, etc. Sin embargo, en este tipo de interpretación secundaria siempre está presente el elemento ocasional que surge en un texto dado.

La ordenación de las categorías gramaticales crea en ellas una presunción de sentido: sabemos que poseen significado semántico. Pero solamente de la construcción de un texto dado conocemos este significado. Queda siempre una cierta reserva estructural para la interpretación puramente individual.

También en el texto que analizamos la ordenación gramatical se semantiza por dos procedimientos: a cuenta de la interpretación «natural» de la categoría «activo-

pasivo», «formas personales-formas impersonales» y en relación con otros niveles constructivos del texto dado.

El léxico del texto tiene una gran importancia en la interpretación de la semántica de las formas gramaticales.

1. On ležal bez dviženja, kak budto po t'ažkoj rabote
2. Ruki svoi opustiv; golovu ticho sklon'a,
3. Dolgo stojal ja nad nim...

[1. *Yacía inmóvil, como tras un duro trabajo,*
2. *Los brazos caídos; la cabeza suavemente inclinada,*
3. *Estuve mucho tiempo ante él...*]

La construcción gramatical nos ofrece la interpretación de estos versos en contraposición a las formas pasivas e impersonales. «Ja» [«yo»] y «on» [«él»] aparecen aquí como dos sujetos en dos proposiciones paralelas. Se les atribuye los mismos predicados (personales y activos) desde el punto de vista de la forma gramatical; la categoría del tiempo verbal no es en esta poesía significante, ya que todo el texto se mantiene en un mismo pasado, excepto el último verso del cual hablaremos aparte. Sin embargo, el paso al análisis a nivel léxico permite hacer una serie de precisiones.

«On» y «ja» no sólo se equiparan, sino que se contraponen. Ante todo es preciso señalar una especie de palíndromo sintáctico:

| 1 | 2 | 3 | 4 |
|---|---|---|---|
| Sujeto | Predicado | Complemento circunstancial de modo | Construcción con gerundio |
| on | leʼal | bez dvizenja | ruki svoi opustiv |
| él | [yacía] | *lit.* sin movimiento | [*lit.* dejando caer sus brazos] |

| 4 | 3 | 2 | 1 |
|---|---|---|---|
| golovu ticho sklon'a | dolgo | stojal | ja |
| [*lit.* inclinando suavemente la cabeza] | mucho tiempo | [*lit.* estuve de pie] | [yo] |

Las construcciones en las que están insertos «ja» y «on» no sólo son similares, sino también opuestas como es-

pejos. Pero aún más clara es la contraposición a nivel semántico.

Los verbos «ležal-stojal» [«yacía-estaba de pie»], unidos en la antítesis gramatical respecto a las partes segunda y tercera de la poesía, son semánticamente antónimos. Se trata de una antonimia de un género particular: de ella no se infiere de un modo evidente que nos hallemos ante una oposición únicamente de situaciones y actos de estos «ja» y «on» («on ležal, a ja stojal» [«él yacía y yo estaba de pie»] similar a «Kto kiver čistil ves' izbityj, kto šty točil, vorča serdito» [«Unos limpiaban el chacó completamente abollado, otros afilaban la bayoneta, mientras rezongaban enojados»]), o que «stojal» y «ležal» representen una sustitución metonímica de otra antítesis: «yo estaba vivo-él estaba muerto». La oposición está construida de tal modo que las dos oposiciones, muy diferentes entre sí, pueden ser válidas. «On» y «ja» aparecen como equiparadas. El hecho de que sean dos hace suponer que ambos poseen el mismo grado de animación (la combinación «éramos dos, yo y el cadáver» es semánticamente imposible). El estado «ležal bez dviženja» [«yacía inmóvil»] va acompañado de una precisión «kak budti po t'ažkoj rabote ruki svoi opustiv» [«como tras un duro trabajo los brazos caídos»]. Todo ello subraya la semántica de vida del verbo «ležal», aunque el lector no sólo por la conjunción comparativa con matiz condicional «kak budto» [«como si»], sino también por la dedicatoria al difunto poeta, conoce el verdadero significado de la contraposición. Sin embargo, a partir del tercer verso se suprime bruscamente la dualidad del significado:

3. Dolgo stojal ja nad nim, *odin,* smort'a so vnimanjem
4. *M'ortvomu* pr'amo v glaza; bylo zakryty glaza.

[3. *Estuve mucho tiempo ante él,* solo, *mirando con* [*atención*
4. *Al* muerto *directamente a los ojos; los ojos estaban* [*cerrados.*]

El «on» [«él»] del segundo sujeto equivalente a «ja» [«yo»] se convierte en complemento expresado mediante un pronombre en caso oblicuo: «ja stojal nad nim» [«yo estuve ante él»]. No obedece a una casualidad el que precisamente en este lugar aparezca «odin» [«solo»] y que «on» [«él»] se convierta (del «segundo») en «m'ortvyj» [«muerto»]. Esta orientación única de la acción queda expresada por dos procedimientos: 1) gramaticalmente, mediante la antítesis: «acción activa-acción pasiva» «yo miraba a los ojos - los ojos estaban cerrados», y 2) léxicamente: en lugar de la relación recíproca entre «ja» y «on» de los versos 1-2, una rela-

ción unilateral. «Yo le miraba a los ojos, pero sus ojos no me miraban»: «los ojos estaban cerrados».

Más adelante tiene lugar una nueva equiparación de «ja» y «on», pero ya no equivalentes activos, sino como equivalentes pasivos:

Bylo lico jego mne tak znakomo...
Bylo zametno, čto vyražalos' na n'om...

[*Su rostro me era tan familiar...*
*Era visible lo que expresaba...*]

Si en la construcción gramatical personal activa el centro de la acción era «ja», en la impersonal pasiva «ja» pasa a ser un contemplador de «on», copartícipe de la acción principal. Los versos 7, 8, 9, 10 presentan una antítesis gramatical: las acciones expresadas por los verbos en forma activa se rechazan (aparecen en forma negativa); lo que sucede realmente se expresa por un giro pasivo:

Ne gorel vdochnovenja plamen'...
Ne sijal ostryj um...

[*No ardía de la inspiración la llama...*
*No brillaba su aguda mente...*]

«Gorel» [«ardía»] y «sijal» [«brillaba»] aparecen en cierto sentido como sinónimos, al destacar el rasgo semántico común de llama y de luz, que se atribuye metafóricamente a la «inspiración» y a la «mente», los cuales se entienden como sinónimos. Sin entrar en el análisis completo del carácter del desplazamiento semántico que genera esta sinonimia secundaria, señalaremos únicamente que, por influencia de la antítesis gramatical, *mente* e *inspiración* se perciben como cualidades personales activas, el brillo y el esplendor de una personalidad activa. Se opone a ellas el *pensamiento*, al cual tanto la estructura gramatical como la semántica de la construcción pasiva «bylo ob'ato» [*lit.* estaba envuelto»] le confieren el significado de lo suprapersonal, expresado en el hombre, pero no creado por él.

Sigue un grupo de verbos impersonales (o de formas estructuralmente equiparadas a éstos) los cuales abarcan los dos centros del texto:

| «ja» | «on» |
|---|---|
| mnilos' mne | predstojalo jemu |
| sprosit' mne chotelos' | sbyvalos' nad nim |
| [«yo» | «él» |
| me parecía | se le presentaba |
| *lit.* me hubiera gustado preguntar | se cumplía sobre él] |

«On» se revela partícipe de una cierta acción impersonal y suprapersonal, aunque participa en esta acción de una forma pasiva. La semántica de los verbos obliga a interpretar estas construcciones gramaticales como la expresión de un acto de comunión.

El «čto vidis'?» [«¿qué ves?»] final nos hace volver gramatical y semánticamente a los versos 3-4. Allí «yo» mira «con atención» y «él» está muerto, tiene «los ojos cerrados» y «él» no ve. Aquí, «él» («tú») ve algo que permanece invisible para «yo».

Sin embargo, el verso final cobra un significado especial no sólo a causa de la antítesis semántica (los ojos cerrados del muerto ven lo que permanece oculto a la mirada del que está vivo), no sólo porque, debido a la oposición gramatical, el estado pasivo se interpreta como una participación en la verdadera acción, y la acción activa como una participación en las acciones ficticias. No menos importante resulta la contraposición de tiempos gramaticales: todo el poema está escrito en pasado, y el hemistiquio final en presente. En el contexto de la poesía esta organización se semantiza como antítesis del tiempo real (en el pasado están insertos tanto «yo» como «él») de un cierto «no tiempo» (en el presente queda inserto, unido a él únicamente «él-tú»).

Así, pues, en la poesía de Zhukovski, el complejo cuadro de la relación entre la vida y la muerte, entre el «yo» y el «no yo», se revela en gran parte a través de la estructura verbal del texto.

Como señaló R. Jakobson, las categorías gramaticales expresan en poesía significados relacionales. Son precisamente estas categorías las que crean, en una medida considerable, el modelo de la visión poética del mundo, la estructura de las relaciones sujeto-objeto. Está claro hasta qué punto es erróneo reducir la especificidad de la poesía al «carácter icónico», desechando aquello *con lo cual* el poeta construye su modelo del mundo.

Los vínculos relacionales se expresan mediante todas las clases gramaticales. Son muy importantes, por ejemplo, las conjunciones:

V trevoge p'ostroj i besplodnoj
Bol'šogo sveta i dvora...

[*En la agitación variopinta y estéril*
*Del gran mundo y de la corte...*]

Bajo la forma de un paralelismo acentuado, figuran una junto a la otra dos conjunciones «y», dos construcciones gramaticales aparentemente idénticas. Sin embargo, no son idénticas, sino paralelas, y la comparación no hace sino subrayar la diferencia. En el segundo caso «y» une términos tan iguales que incluso pierde el ca-

rácter de medio de enlace. La expresión «el gran mundo y la corte» se funde en un todo fraseológico cuyos componentes pierden su autonomía. En el primer caso, la conjunción «y» enlaza conceptos no sólo heterogéneos, sino también pertenecientes a planos distintos. Al afirmar su paralelismo, la conjunción ayuda a destacar en sus significados una cierta mancha semántica común —el archisema— y a su vez estos conceptos, al percibirse claramente la diferencia entre el archisema y cada uno de ellos, dan a la semántica de la conjunción un matiz de significado adversativo. Este significado de la relación entre los conceptos «variopinto» y «estéril» podría pasar desapercibido si la primera «y» no fuera paralela a la segunda, que carece por completo de este matiz, y, por consiguiente, se destaca en el acto de comparación.

Se podrían citar ejemplos de cómo los elementos gramaticales adquieren en poesía un significado especial para todas las clases gramaticales.

De este modo, el sistema de relaciones gramaticales constituye un nivel importante de la estructura poética. Al mismo tiempo, este sistema se halla orgánicamente relacionado con toda la construcción del texto y no puede entenderse fuera de ésta.

### *Propiedades estructurales del verso a nivel léxico-semántico*

A pesar de toda la importancia que posee cada uno de los niveles que se destaca en el texto artístico para la construcción de una estructura acabada de la obra, la palabra sigue siendo la unidad fundamental de la construcción artística verbal. Todos los niveles estructurales inferiores a la palabra (organización a nivel de partes de la palabra) y superiores a la palabra (organización a nivel de cadenas de palabras) cobran significado únicamente en relación con el nivel formado por palabras de la lengua natural. La infracción de este principio en los textos transmentales, así como la necesidad de «palabras vacías» —unidades que se rellenan *ad hoc*—, no invalidan esta tesis fundamental, sino que, por el contrario, la confirman, del mismo modo que los fenómenos de afasia no desmienten, sino que confirman el carácter estructural de la lengua.

Como es sabido, la definición de la palabra suscita grandes dificultades en los lingüistas. Ello no debe, sin embargo, hacernos renunciar a una definición de trabajo de los elementos de este nivel fundamental del texto, límite superior de todas las unidades del eje paradigmático e inferior del eje sintagmático.

El hecho de que la ciencia lingüística encuentre difi-

cultades para definir la palabra no debe desalentarnos, puesto que existe paralelamente otro fenómeno: todo el que utiliza la lengua está convencido de que sabe qué es una palabra. Si definimos la palabra de acuerdo con los rasgos que se manifiestan *en el interior* del nivel estructural con el que se halla relacionada, entonces aparecerá como la unidad inferior del nivel sintagmático (composicional). Si tomamos como base su relación con otros niveles entonces destacará la indivisibilidad semántica.

Para comprender esto, comparemos un texto verbal con otro no verbal —un cuadro o un ballet— e intentemos hallar un cierto invariante estructural común que se manifieste en el texto literario a través de la palabra, y en el no literario, por sus correlatos perceptibles. Es claro que en una escena de ballet podemos hablar de composición, refiriéndonos a la correlación de figuras y posturas (fácilmente destacaremos los «nombres», sus acciones y predicados), pero la relación entre la longitud del brazo y la longitud de la pierna del bailarín ya no constituirá un elemento de la composición (de la sintagmática), debido a la indivisibilidad del cuerpo humano. Algo similar puede decirse de la pintura: mientras la división del objeto en aspectos y superficies no formaba parte del arsenal de las posibilidades del artista, la composición incluía la *distribución* de las representaciones de los objetos como ciertas esencias indivisibles.

Sin embargo, la disociación de este nivel elemental de la estructura composicional no representa el final, sino el principio de la clarificación del concepto de la palabra en el arte. Como hemos visto, en razón del juego de niveles constante en el arte, ninguno de estos niveles posee una existencia absoluta, prefijada siempre de antemano y autónoma, sino que continuamente, sin perder su identidad, se transcodifica en unidades de otros niveles. Como consecuencia de esto, la palabra, sin dejar de ser palabra, tiene tendencia a equivaler a unidades más pequeñas (a ser parte de sí misma: toda parte de la palabra tiende a adquirir la autonomía, a convertirse en una unidad indivisible de una totalidad composicional). Pero al mismo tiempo, la palabra tiende a extender sus límites, a convertir todo el texto en una unidad indivisible, en una palabra.

El funcionamiento simultáneo de todos estos tipos estructurales de delimitación del texto (los límites semánticos fundamentales unas veces pasan al interior de la palabra, otras, quedan en los límites del texto) crea esa riqueza de juego semántico que es propia de las obras de arte.

La forma versificada nace de la tendencia a poner palabras de significado distinto en una posición de máxima equivalencia. Mediante la utilización de todas las formas de equivalencia —rítmica, fonológica, gramatical, sintáctica— la estructura poética prepara la percepción del texto como construido según la ley de equivalencia recíproca de las partes incluso en el caso en que no se exprese de un modo claro en la estructura presente (domina la «no-estructura»).

Por eso en el texto poético es, de hecho, imposible aislar la palabra como unidad semántica separada. Toda unidad semántica aislada en el lenguaje no artístico se presenta en el poético como functor de una compleja función semántica.

La «ligazón» de la palabra en el texto poético se expresa en que la palabra se halla en correlación con otras palabras, se sitúa en una posición paralela a éstas. Si las conexiones contextuales de la lengua natural están determinadas por el mecanismo de unión gramatical de las palabras en sintagmas, el mecanismo fundamental del lenguaje poético será el paralelismo [59]. Palabras distintas se encuentran en posición de equivalencia gracias a lo cual surge entre ellas una compleja correlación semántica, se destaca un núcleo semántico común (que en la lengua habitual no se manifiesta) y aparece un par contrastado de rasgos semánticos distintivos.

Gl'ažu na buduščnost' s bojaznju,
Gl'ažu na prošloje s toskoj,
I kak prestupnik pered kaznju
Išču krugom duši rodnoj...

[*Miro el futuro con temor,*
*Miro el pasado con nostalgia,*
*Y como un criminal antes de la ejecución,*
*Busco a mi alrededor un alma afín...*]

(LERMONTOV)

En este ejemplo, descubrimos fácilmente que las palabras que constituyen estos cuatro versos se revelan en muchos sentidos como formando pares paralelos. El paralelismo común de los dos primeros versos, basado en la repetición anafórica del elemento idéntico de la construcción rítmica y sintáctica («gl'ažu na» [«miro»], resalta dos pares léxicos: «buduščnost'-prošloje» [«futuro-pasado»] y «s bojaznju'-s toskoj» [«con temor-con nostalgia»]. Estas oposiciones son de naturaleza distinta: «buduščnost'» [«futuro»] y «prošloje [«pasado»] son antónimos, sus significados intratextuales se aproximan

[59] Lo dicho no suprime, naturalmente, la importancia que para la poesía tienen asimismo los principios lingüísticos de la aparición de conexiones contextuales.

a los significados lingüísticos generales; «bojazn'» [«temor»] y «toska» [«nostalgia»] no forman en el lenguaje no artístico un par léxico y más bien son afines que diferentes por su semántica extratextual. De este modo, el acto de paralelismo tiene aquí un sentido distinto. En el par «buduščnost'-prošloje» [«futuro-pasado»] el paralelismo destaca lo común en lo opuesto (el «futuro» y el «pasado» son opuestos, pero, al suscitar en el poeta una misma actitud —«temor», «nostalgia»— aparecen como idénticos).

En el par «bojazn'-toska» [«temor-nostalgia»] los significados aislados se convierten en oposicionales-correlativos, y en lo afín se destaca lo diferente.

En el primer verso se perfilan también otras agrupaciones:

| | |
|---|---|
| Gl'až*u* na b*u*duščnost' | na *bu*duščnost' s *bo*jaznju |
| [*Miro el futuro*] | [*el futuro con temor*] |

Relaciones similares que se establecen entre las palabras del segundo verso, el oyente las percibe como semánticas. La repetición fónica no está, sin embargo, suficientemente destacada y, por consiguiente, las relaciones semánticas entre estas palabras se manifiestan de un modo menos acusado que, por ejemplo, en Mayakovski en la combinación: «Stisnul tors tolp» [«estreché el torso de las multitudes»], donde se destacan claramente dos pares («*s*tisnul *tors*» y «*tor*s *tol*p») con un núcleo semántico común para cada grupo que aparece claramente expresado. Al mismo tiempo, se subraya la no coincidencia fonética: *tis-tors*, que evidencia que se trata de una aproximación semántica, no de una identidad. Es curioso que la diferencia fónica en los pares «stisnul tors» y «tors tolp» aparezca más acentuada que en el aparentemente menos afín «gl'ažu na buduščnost'». De este modo, surge la necesidad no sólo de constatar la existencia de un nexo, sino también de introducir el concepto de *intensidad* que caracterizará el grado de ligazón del elemento en la estructura. Consideramos que el grado de intensidad de las conexiones poéticas de las palabras puede medirse relativamente. Para ello es necesario componer la matriz de rasgos de paralelismo y calcular el número de conexiones realizadas. (Para simplificar el problema y en una primera aproximación será preciso, al parecer, abstraerse de la cuestión de las relaciones extratextuales.)

Volviendo al fragmento de Lermontov, señalaremos que, si la simetría anafórica de los dos primeros versos nos sugiere la idea de su paralelismo, su evidente no equivalencia rítmica y, por el contrario, la equivalencia

de los versos primero y segundo se convierte en rasgo de contraposición.

La equivalencia rítmica sugiere el paralelismo semántico de los versos primero y tercero. Esto lo confirma la existencia del par rimado «bojaznju-kaznju» [«temor-ejecución»], donde la base para la comparación está constituida por el elemento gramatical (la flexión), aunque la radical —portadora principal de la semántica— tampoco aparece contrapuesta del todo. La repetición de fonemas del tema («azn») y la evidente afinidad semántica permiten la aparición de una interdependencia semántica intratextual de las palabras rimadas.

Puede descubrirse en el tercer verso otra construcción semántica compleja. Desde el punto de vista lógico, este verso está construido como una comparación: «yo como un criminal». Sin embargo, la figura del poeta, que constituye el centro conceptual de la poesía, no aparece en el texto. Falta incluso el pronombre personal «yo». El único portador de la idea del sujeto es la flexión de la primera persona del singular «u» («gl'ažu» [«miro»]). La carga semántica del fonema «u», su papel en los versos citados, está determinado precisamente por la función gramatical como papel de portador de la idea del sujeto. Es curioso que en la prolongación del texto, junto a la aparición del pronombre personal «ja» [«yo»], el fonema «u» desaparece por completo del mismo. En la identificación de «yo como un criminal» dentro de los límites del tercer verso, no se nombra al sujeto, pero la «u» acentuada, subrayada, de la palabra «prestupnik» [«criminal»] se percibe como una fusión con el sujeto. Diferente es el carácter de las correlaciones en el cuarto verso, en el par «išču-duši» [«busco-alma»] (fraseológicamente «duši» está relacionado con «rodnoj» [«aquí, afín»], que, a su vez, forma el par «rodnoj-s toskoj» [«afín-con nostalgia»]). «Išču-duši» ofrece un paralelismo invertido, un palíndromo fonológico (del tipo de «Ad?-Da» [«¿Infierno?-Sí»] de Tsvetaieva). Entre «išču» [«busco»] y «duši» [«alma»] se establecen unas relaciones de sujeto-complemento que aparentemente los separa, pero el paralelismo fonológico pone al descubierto el sistema de interrelaciones que el epíteto «rodnaja» aclara al unir los dos centros sintácticos de la frase (sujeto y complemento «rodnije» [«afines»]). Este paralelismo, que difiere tanto de la identidad como del estado de no comparación, descubre la compleja dialéctica de relaciones del «yo poético» y del «alma afín». El análisis del texto posterior nos permitiría mostrar la compleja correlación de sus planos estructurales semánticos: del sujeto poético, del mundo de Dios que le es hostil, al que lanza un repro-

che, de la disposición a «una vida distinta», nota de utopía social importante para Lermontov.

Naturalmente, esta «ligazón» de las palabras en el texto poético no representa una magnitud absoluta. La aparición, característica de la percepción del texto como poético, de la presunción de ligazón hace asimismo de la «no ligazón» (inconexión) un elemento estructuralmente activo. Al mismo tiempo, el texto sigue existiendo sobre el fondo de las numerosas conexiones extratextuales (por ejemplo, de orden estética). Por eso, la simplicidad estructural (baja ligazón) puede aparecer sobre el fondo de una estructura compleja de conexiones extratextuales, adquiriendo con relación a esto una plenitud semántica especial (así es tipológicamente la poesía del Pushkin maduro, de Nekrasov, de Tvardovski). Tan sólo cuando faltan las complejas conexiones extratextuales, la debilitación de las relaciones estructurales en el interior del texto se convierte en síntoma de primitivismo y no de sencillez.

De este modo, el establecimiento de conexiones generales de las palabras en el texto poético las priva de la autonomía que les es propia en un texto general. La obra entera se convierte en un *signo de contenido único*. Esto supo percibirlo sagazmente A. Potebnia, quien expresó la opinión (que en su tiempo pareció paradójica, pero que en realidad es muy profunda) de que todo el texto de una obra es, de hecho, una palabra.

Sin embargo, a pesar de la validez de todo lo dicho, en la estructura total de la obra de arte el nivel léxico es precisamente el fundamental, sobre el cual se construye todo el edificio de su semántica. La conversión de la palabra en el texto poético de unidad de la estructura en su elemento no puede suprimir la percepción que de ella tenemos en el lenguaje corriente como unidad fundamental de la correlación entre significado y significante. Es más: las numerosas relaciones de paralelismo entre las palabras del texto poético no sólo destacan lo que de común hay entre ellas, sino que también destacan la específica semántica de cada una de ellas. De aquí se infiere que la ligazón de palabras en el texto poético no hace que se borre, sino que destaque su «separación» semántica. Ya hemos hablado de que la segmentación rítmica del verso hace que la sensación de límite de la palabra no se borre, sino que se agudice. Cobra asimismo importancia todo el aspecto gramatical de la palabra, que fuera del arte, debido al automatismo del habla, se borra en la conciencia del hablante. Esta mayor, respecto al lenguaje no artístico, «separación» de la palabra poética se manifiesta particularmente en las palabras auxiliares que en la lengua natural poseen un significado puramente gramatical.

Basta con poner en un texto poético un pronombre, una preposición, una conjunción o una partícula en una posición en la cual, gracias a las pausas métricas del verso, adquiera una «separación» propia en el lenguaje corriente de la palabra significante, para que inmediatamente se forme en ella un significado complementario *ya léxico* que en otro tipo de texto no le corresponde:

...Il' *ješčo*
Moskvič v Garoldovom plošče
...O *además*
[*Un moscovita con capa de Harold*]
(PUSHKIN)

*Vot,*
chotite,
iz pravogo glaza
vynu
celúju cvetuščuju rošču?!

[*Y ¡bien,*
*¡¿queréis*
*qué del ojo derecho*
*saque*
*todo un soto floreciente?!*]
(MAYAKOVSKI)

Loži, v sl'ozy! V nabat, jarus!
Srok, ispoln's'a! Geroj, bud'!
Chodit zanaves —*kak*— parus
Chodit zanaves —*kak*— grud'.

[*¡Palcos, a llorar! ¡Toca a rebato, galería!*
*¡Plazo, cúmplete! ¡Héroe, sélo!*
*Se mueve el telón* —como— *una vela,*
*Se mueve el telón* —como— *un pecho.*]
(TSVETAIEVA)

Es significativo que basta con cambiar la estructura rítmica del último texto (tomamos los dos versos finales):

'U'UUU''U
'U'UU''

por otra más habitual (para los dos últimos versos ello es posible):

Chodit zanaves kak parus
Chodit zanaves kak grud'

'U'UUU'U
'U'UUU'

y, de este modo, suprimir el acento que lleva «kak» y la pausa que sigue a esta palabra para que desaparezca su insólita significación. La elevada potencialidad semántica de este «kak» se explica, en particular, por el hecho de que los dos dibujos rítmicos sobre los que puede superponerse el texto entran en correlación, formando una oposición de un género determinado.

Así, pues, la semántica de las palabras de la lengua natural representa para el lenguaje de un texto artístico material en bruto. Al quedar implicadas en estructuras supralingüísticas, las unidades léxicas se encuentran en una situación de pronombres *sui generis* que reciben el significado de la *correlación* con todo el sistema secundario de significados semánticos. Las palabras, que en el sistema de la lengua natural se hallan recíprocamente aisladas, al encontrarse en posiciones estructuralmente equivalentes se revelan funcionalmente como sinónimos o antónimos unas de otras. Ello descubre en estas palabras unos diferenciadores semánticos que en su estructura semántica en el sistema de la lengua natural no se manifiestan. Sin embargo, esta capacidad de convertir distintas palabras en sinónimos y una misma palabra, en diferentes posiciones estructurales en semánticamente no equivalente a sí misma, no suprime el hecho de que el texto artístico siga siendo un texto en una lengua natural. Es precisamente esa doble existencia, esa tensión entre los dos sistemas semánticos lo que determina la riqueza de los significados poéticos.

Examinemos una poesía de M. Tsvetaieva con el fin de seguir la forma en que las repeticiones estructurales dividen el texto en segmentos semánticos recíprocamente equivalentes y cómo estos últimos establecen entre sí complejas relaciones secundarias. No es casual la elección de un texto precisamente de M. Tsvetaieva. Al igual que Lermontov, pertenece a los poetas que dividen claramente el texto en segmentos equivalentes.

Sus versos son tan cómodos para efectuar una demostración de la paradigmática semántica de un texto poético, como las obras de Mayakovski y Pasternak para la sintáctica semántica.

O sl'ozy na glazach!
Plač gneva i l'ubvi!
O Čechija v slezach!
Ispanija v krovi!

O čornaja gora,
Zatmivšaja-ves'-svet!
Pora - pora - pora
Tvorcu vernut' bilet.

Otkazyvajus'-byt'.
V Bedlame nel'udej
Otkazyvajus'-žit'.
S volkami ploščadej

Otkazyvajus'-vyt'.
S akulami dolin'
Otkazyvajus' plyt-
Vniz po tečenju spin.

Ne nado mne ni dyr
Ušnych, ni veščich glaz.
Na tvoj bezumnyj mir
Otvet odin-otkaz.

*[Oh lágrimas en los ojos!*
*¡Llanto de ira y de amor!*
*¡Oh Bohemia en lágrimas!*
*¡Oh España en sangre!*

*¡Oh montaña negra*
*Que has eclipsado-el mundo entero!*
*Ya es hora-ya es hora-ya es hora*
*De devolverle al Creador su billete.*

*Me niego-a ser.*
*En el Bedlam de no humanos*
*Me niego-a vivir.*
*Con los lobos de las plazas*

*Me niego-a aullar.*
*Con los tiburones de los valles*
*Me niego-a nadar*
*Aguas abajo por la corriente de espaldas.*

*No necesito ni agujeros*
*De los oídos, ni ojos proféticos.*
*A tu mundo demente*
*Una respuesta-el rechazo.*

15 de marzo-15 de mayo de 1939.

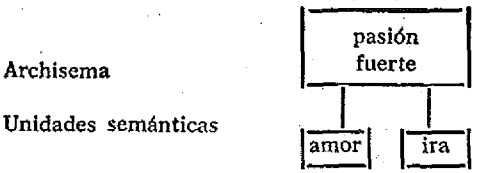
Los cuatro versos de la primera estrofa aparecen equiparados gracias a una misma entonación y al paralelismo sintáctico y semántico. El primer verso:

¡Oh lágrimas en los ojos!

Las lágrimas mencionadas carecen para el lector de otra semántica que no sea la general del vocabulario. Sin embargo, en el texto del poema este significado no es

más que un pronombre, una sustitución, una indicación acerca del significado secundario específico que construye la estructura semántica del texto.

«Ira» y «amor» en el significado general del vocabulario son antónimos, pero aquí aparecen estructuralmente equiparados (en el sentido sintáctico y entonacional) [60]. El funcionamiento simultáneo de la antítesis a nivel de la semántica general del idioma y de la sinonimia a nivel de estructura poética hace activos tanto aquellos rasgos que unen estas palabras en un archisema como aquellos que las oponen como contrarios. La contraposición de estos conceptos hace que percibados la «ira» como «antiamor» y el «amor» como «antiira»; la equiparación revela en ellos un contenido único: «pasión fuerte».




En combinación con este grupo semántico «llanto» no se percibe como la expresión de una emoción pasiva: de tristeza, impotencia. No se opone a la actividad. En este sentido, entre el primer verso con el significado del vocabulario común de la palabra «lágrimas» y el segundo surge inevitablemente una tensión semántica que se complica por la correlación con los dos otros dos versos.

«Bohemia» y «España» resultan sinónimos como dos símbolos heroicos de la lucha antifascista (en el año 1939 el parecido y la diferencia entre los destinos de España y Checoslovaquia era un tema de tan rabiosa actualidad que simplemente mencionarlos juntos ponía al descubierto inmediatamente todo un sistema de cooposiciones semánticas. Al mismo tiempo, surgía una cadena de antítesis: desde el ahogamiento en sangre de la libertad hasta la «batalla robada», incluyendo asimismo la oposición geográfica).

[60] Cf. en Tiutchev otro tipo de equiparación sinónima:

¿Pero quién, cuando desbordan las sensaciones,
Cuando la sangre bulle y se hiela,
No ha sentido vuestras tentaciones,
Suicidio y Amor?

«Bulle» y «se hiela», «Suicidio» y «Amor» son equiparados respectivamente, lo cual no hace sino activar la diferencia, convirtiendo esta diferencia en contraposición. La confrontación de las construcciones de Tiutchev y Tsvetaieva nos convence de que una misma palabra («amor») adquiere una carga semántica distinta en función de la serie de sinónimos que se le atribuye.

El papel que desempeñan los nombres geográficos en un texto poético representa un tema especial. En este sentido ofrece interés la opinión de Hemingway acerca de la actitud hacia los términos geográficos durante la primera guerra mundial: «Eran muchas las palabras que repugnaba incluso oír y finalmente sólo los nombres geográficos conservaban su dignidad. Algunos números también la conservaban, y algunas fechas, y solamente éstas y los nombres de los lugares se podían pronunciar con cierto significado. Palabras abstractas tales como "gloria, hazaña, valor" o "sagrado" resultaban indecentes junto a los nombres concretos de las aldeas, los números de las carreteras, los nombres de los ríos, los números de los regimientos y las fechas» [61]. La función de nombres geográficos tales como «cota 101» o «cota X» en el habla de tiempos de guerra se aproxima no sólo a los términos del lenguaje científico, sino también a la palabra ocasional en poesía. Es una palabra desprovista de significado extratextual que lo adquiere en una situación dada. Una palabra así puede convertirse en la «palabra fundamental» de la situación y perder instantáneamente todo significado.

Por otro lado, la yuxtaposición de nombres geográficos alejados en el texto produce el mismo efecto que el «conjugar de ideas lejanas»:

Ot potr'as'onnogo Kreml'a
Do sten nedvižnogo Kitaja...
[*Desde el estremecido Kremlin*
*Hasta los muros de la China inmóvil...*]
(PUSHKIN)

En esta cita aparece no sólo la antinomia «estremecido-inmóvil», sino también la oposición «muy próximo, propio-muy lejano, extraño». El efecto de equiparación de puntos extremos del espacio es del mismo tipo que la equiparación retórica de conceptos lejanos. Eso hace que en poesía la geografía (en particular la comparación de nombres geográficamente lejanos) sea un rasgo propio del estilo elevado. Es significativo que Viazemski, quien caracterizó el estilo de los *Calumniadores de Rusia*, de Pushkin, como «fanfarronada geográfica», viese en esta obra un anacronismo no sólo político, sino también poético, un modelo de las odas del siglo XVIII.

La contraposición de «España» y «Bohemia» en los versos de Tsvetaieva tiene asimismo el sentido de aproximación de conceptos geográficamente lejanos. Surgen al mismo tiempo las oposiciones:

«sangre-lágrimas»

[61] ERNEST HEMINGWAY, *Izbrannyje proizvedenija v 2-ch tomach* [*Obras escogidas en dos tomos*], t. I, Moscú, 1959, p. 311.

(la sangre y las lágrimas aparecen no sólo contrapuestas, sino también equiparadas).

«Bohemia-lágrimas»
«España-sangre»

Los primeros dos versos y el tercero-cuarto se hallan recíprocamente contrapuestos (lo subraya el paralelismo de la «oh» anafórica). Los dos primeros hablan del poeta, los últimos, del mundo que le rodea. Y a este mundo —mundo de víctimas— el poeta se siente ligado por la unidad de sentimientos.

La segunda estrofa es paralela a la primera de acuerdo con el esquema estructural «poeta-mundo»[62]. Sin embargo, se ofrece aquí una solución completamente distinta. Si en la equiparación de España y Bohemia se subraya no lo concreto-geográfico, sino lo político-simbólico, en la antítesis

Bohemia, España } todo el mundo

el término de la izquierda aparece como geográficamente concreto y el de la derecha, como generalizado al máximo, siendo esta generalización de carácter espacial (mundo-universo). Mientras que en la oposición

negra, que ha eclipsado } mundo

se revela ya como portador de una semántica de luz[63]. La antítesis

Montaña que ha eclipsado-mundo

confiere a mundo un nuevo rasgo semántico, lo incluye en una cierta limitación espacial, más allá de la cual empieza el «no mundo», del tipo de «no está en la ventana el mundo entero» (Tvardovski). Además este verso introduce una cierta característica del sujeto poético, de su punto de vista espacial: la montaña *negra* se halla entre el poeta y el mundo (rasgo de luz[64]) y la monta-

[62] Apenas surgido, el automatismo de esta segmentación se rectifica inmediatamente mediante una transposición: los dos primeros versos se refieren al mundo, los últimos, al poeta.

[63] Cf. cómo se activa la oposición semántica «luz-tinieblas» en el giro «belyj svet» [«luz blanca y mundo»], en Pasternak:

Ja bol'še vsech udač i bed
Za to teb'a al'ubil,
Čto poželtelyj belyj svet
S toboj - belej belil.

ña negra se halla entre el poeta y el mundo *entero* (rasgo espacial).

La aproximación fonológica «gora-pora» [«montaña-ya es hora»] incluye la semántica de la palabra «gora» en una serie de fenómenos temporales que no le son, en modo alguno, propios y confiere a la «zatmivšaja gora» (en combinación con la semantización del prefijo «za» [65]) el rasgo de una acción que se desarrolla en el tiempo y en el espacio, de una *lenta invasión.*

La triple repetición de «pora» [«ya es hora»], junto a la total coincidencia léxico-semántica de las palabras, descubre el único diferenciador, la entonación. Y la entonación fijada de este modo permite incluir en el significado de la palabra un rasgo modal —que no le es propio en la lengua natural— de contundencia, de energía de afirmación que no sólo se introduce, sino que aparece graduado cuantitativamente en línea ascendente.

De devolverle al Creador su billete:

el verso representa una doble cita, y su semántica se pone de manifiesto a través de las conexiones extratextuales. En primer lugar, Tsvetaieva alude, naturalmente, a las palabras de Ivan Karamazov: «Y han valorado demasiado alto la armonía, no está al alcance de nuestros bolsillos pagar tanto por la entrada. Por eso me apresuro a devolver mi billete de entrada ... No es que yo no acepte a Dios, Aliosha, tan sólo le devuelvo a El respetuosamente el billete» [66].

Pero las palabras de Ivan Karamazov no son sino un libre arreglo del célebre párrafo de la carta de Belinski a Botkin del 1 de marzo de 1841: «Le estoy muy agradecido, Iegor Fedorovich, me inclino ante su gorra filosófica; pero, con el debido respeto a su filisteísmo filosófico, tengo el honor de comunicarle que si yo lograra trepar al más alto peldaño de la escalera del desarrollo, incluso allí le pediría cuentas por todas las víctimas de la vida y de la historia, por todas las víctimas de las casualidades, de la superstición, de la Inquisición, de Felipe II, etc.: de lo contrario me tiraría de cabeza desde el más alto peldaño» [67].

[Más que todos los éxitos y fracasos,
Por eso te amaba yo
Que el amarillento mundo luz blanca
Contigo es más blanco que el albayalde.]

[64] *Svet* significa a la vez «mundo» y «luz». Ambas palabras poseen un origen común. *(N. del T.)*

[65] El prefijo *za* da al verbo un valor perfectivo, es decir, indica una acción determinada. *(N. del T.)*

[66] F. M. Dostojevskij, *Sobranije sočinenij v 10-ti tomach* [*Obras en 10 tomos*], t. IX, Moscú, 1958, p. 308.

[67] V. G. Belinskij, *Polnoje sobranije sočinenij* [*Obras completas*], t. XII, Moscú, 1956, pp. 22-23. La larga amistad de M. Tsvetaieva con

La comparación del verso de Tsvetaieva con sus fuentes nos muestra no sólo la coincidencia, sino también las significativas divergencias de pensamiento.

Las dos siguientes estrofas, ligadas por la unidad de significados, por el principio anafórico «me niego» y por el paralelismo de las estructuras sintácticas, están construidas como una transformación del verso primero —y central—:

Me niego - a ser.

Tanto el significado léxico como el gramatical (infinitivo) de la palabra «ser» subraya el rasgo de universalidad. Por su abstracción y su generalización semántica «ser» se convierte casi en un pronombre: sustituye *todos* los verbos que indican existencia o acción. La antítesis de la primera persona «me niego» y del infinitivo «ser» ofrece la fórmula más general de la relación «yo y el mundo» [68].

No se trata, sin embargo, de renunciar al mundo, sino de renunciar al mundo donde triunfa el fascismo. Por eso «ser», sin perder su carácter filosófico generalizado se desarrolla en una cadena de significados cada vez más concreta y extendida:

Me niego - *a ser*
En el Bedlam de no humanos - *a vivir*
Con los lobos de las plazas - *a aullar*
Con los tiburones de los valles - *a nadar*
Aguas abajo por la corriente de espaldas.

Toda esta cadena de sinónimos (columna vertical) revela lo que de común y de específico tienen los grados semánticos. «Bedlam» es un mundo demente e inhumano, y la renuncia a vivir en él no es sino la imposibilidad de vivir en este mundo.

La siguiente serie de sinónimos ofrece una característica más concreta en el sentido social del ambiente de la acción. «Lobos de las plazas»: la combinación de estas unidades léxicas activa los rasgos de rapacidad y de calle. Pero el infinitivo se halla en una relación distinta respecto a este grupo (cf. el extratextual «vivir con lobos, aullar con lobos»): no se trata de simple presencia, sino de complicidad. Ahora «ser» significa ya *ser iguales* a lobos. «Ser» se equipara sucesivamente

Ye. Liatski, editor y comentarista de las cartas de Belinski, sobre la que me llamó la atención amablemente G. G. Superfin, hace que la suposición acerca del conocimiento, por parte de Tsvetaieva, de esta cita sea perfectamente probable. También llamó mi atención sobre la cita: «The poem paraphrases the famous Schiller-Dostoevskij formula» (S. KARLINSKY, *Marina Cvetaeva. Her Life and Art'*, Los Angeles, 1966, p. 98).

[68] La relación no textual con la pregunta de Hamlet: «¿Ser o no ser?» es evidentemente significativa.

a «vivir en el Bedlam de no humanos» (se destaca el rasgo de coexistencia pasiva), «aullar con los lobos de las plazas» (se destaca el rasgo de acción conjunta) y «*nadar* con los tiburones de los valles» «*aguas abajo* por la corriente de espaldas» (se destaca el rasgo de obediencia). Tiene lugar aquí una extensión sucesiva de las características de lugar y circunstancias de la acción. En el primer caso se expresa mediante una casilla vacía: no existen palabras que correspondan a «ser», siguen después grupos de complementos de dos palabras (sin contar las preposiciones) y, por último, un grupo de cuatro palabras.

Se revelan equivalentes no sólo los verbos «ser-vivir-aullar-nadar», sino también los grupos circunstanciales: «Bedlam de no humanos - lobos de las plazas - tiburones de los valles... aguas abajo por la corriente de espaldas». Sin embargo, esta equivalencia no se limita a subrayar la igualdad semántica («no humanos - lobos - tiburones» se percibe como serie de sinónimos), sino que también destaca la diferencia. «Bedlam de no humanos» comparado con «lobos de las plazas» hace que destaque una serie de diferenciaciones semánticas:

mundo demente — mundo rapaz
no humanos — antihumanos.

No es casual que en el primer caso nos encontremos ante un complemento circunstancial de *lugar* y en el segundo, de *modo*. El segundo grupo destaca la semántica de una actividad malvada. La repetición sinónima «lobos de las plazas - tiburones de los valles» destaca un nuevo archisema «los rapiñadores de ciudades y aldeas», y en el plano visible, de la metáfora —lo que de común tienen el tiburón y el lobo— los *dientes* (la encuesta que efectuamos en una serie de seminarios de la universidad de Tartu «¿Cómo se imaginan visualmente esta imagen?» confirmó en un 80 por ciento de casos la aparición de la asociación con los dientes).

Pero más adelante se destaca un grupo diferenciador: junto a los tiburones aparece «la corriente de espaldas», por la cual el autor renuncia a nadar. Si anteriormente la renuncia significaba el no-deseo de ser un lobo entre lobos, aquí no quiere ser la corriente por la que nadan los tiburones, que, por su *falta de personalidad* (corriente de *espaldas*), alientan la actividad rapaz. Pero, al equipararse estas características mediante el universal «ser», se crea un modelo del mundo que no ofrece otras posibilidades de vivir.

Eso hace que las cuatro repeticiones «me niego - me niego - me niego - me niego» sean no equivalentes entre sí. Se distinguen por la amplitud (cuantitativa y cualitativa) del rechazo: la primera puede compararse con

la palabra que generaliza una enumeración; las demás, con la enumeración misma (según el esquema: «todo: y esto, y esto, y esto»).

El texto se divide en segmentos mayores que debemos examinar para poder comprender la semántica de la última palabra de la poesía: «rechazo».

Las dos primeras estrofas nos dan la contraposición «poeta-mundo». Pero esta contraposición aparece desde un tercer punto de vista, un punto de vista objetivo, que observa los centros semánticos desde fuera. No es casual la insistente renuncia a las formas personales en los verbos, así como la existencia de estructuras sintácticas sin verbos de un sólo componente.

En las dos siguientes estrofas aparece un «yo», estructuralmente expresado, como centro semántico del texto. Aunque no viene dado en forma de pronombre personal, sino a través de la primera persona del verbo. Con ello se mantiene una reserva de gradación para conferir mayor expresividad a la primera persona. Pero sólo se puede comprender qué significa el «yo» de este texto analizando qué se le opone.

En el primer fragmento aparecen en una serie, respecto al punto de vista de la narración, «lágrimas en los ojos (sujeto) - mundo - Creador». Los dos siguientes segmentos están construidos como una contraposición «yo - mundo». No se menciona el Creador.

La estrofa final reduce todo a la antítesis fundamental «yo - Creador». Este último se identifica por completo con el mundo. Se revela característica la introducción de la forma dialogada «yo - tú». Sin embargo, al construir el paradigma del concepto de «yo» opuesto a «tú», así como de la estructura de sus relaciones, podemos efectuar curiosas observaciones acerca de la semántica de estos centros composicionales. Si hasta ahora habíamos observado un aumento de la expresividad de «yo» y de su contraposición al mundo, ahora tiene lugar su diferenciación. Se destaca en «yo» un cierto aspecto que se relaciona con los sentidos, con lo material. El hecho de que oído y vista no sean aquí sino metonimias se desprende de la equiparación de características estilísticas opuestas: el grosero «agujeros de los oídos» y el elevado «ojos proféticos». No se trata, desde luego, de que el oído pertenezca a una esfera más baja que la vista. El sentido es otro: «De lo elevado a lo bajo, del oído a la vista, *todo* lo en mí es una ventana al mundo, no lo necesito». El hecho de que *yo* no necesite algo en *mí* prueba un desdoblamiento de este «yo». Una de sus partes se identifica con el paradigma en el que el Creador, su mundo demente, mi vista y mi oído, yo misma como parte de este mundo, entran en calidad de formas que se manifiestan. Otra parte

constituye el segundo paradigma, el cual se define negativamente, a través de las renuncias, como contraposición a las características de la primera.

Pero si la naturaleza material del «yo» introduce esta imagen en el mundo del Creador, también el rechazo —autodestrucción— adquiere el carácter no sólo de una lucha contra Dios, sino, asimismo, de un asesinato de Dios. Es esto lo que hace del texto en cuestión una de las condenaciones más duras de Dios por parte del hombre en la poesía rusa y confiere un peso semántico especial al verso final:

Otvet odin - otkaz.

[*Una respuesta - el rechazo.*]

La aliteración y la isometría equiparan las tres palabras, convirtiéndolas en una especie de palabra de significado complejo de objeción al mundo y a Dios, de carácter único (se excluye la existencia de otras posibilidades) y de total negatividad. Lo individual se manifiesta con mayor plenitud en la no existencia.

Como hemos podido convencernos, toda la complejidad del pensamiento antifascista y de negación de Dios de Tsvetaieva se realiza únicamente a través de la estructura del texto y, ante todo (en este caso), a través del sistema de equivalencias léxico-semánticas que forman paradigmas léxico-semánticos supralingüísticos.

## *El verso como unidad melódica*

En las investigaciones dedicadas al verso, se ha señalado reiteradamente que éste representa la unidad elemental fundamental del discurso poético. Hace ya tiempo que se ha observado que resulta difícil definir de un modo preciso los rasgos que constituyen esta unidad. Su definición como una constante rítmica contradice a hechos bien conocidos de la historia de los metros libres. Muy extendidos en la fábula rusa, en la comedia y, a veces, en el poema (*Dushenka*, de I. Bogdanovich) de los siglos XVIII-principios del XIX, los metros yámbicos libres se apartaban por completo de la división del texto en unidades rítmicas constantes (con un mismo número de pies):

I sam
Letit trubit' svoju pobedu po lesam.
[*Y él mismo*
*Vuela a anunciar su victoria por los bosques.*]
(KRILOV)

Podrían citarse ejemplos análogos tomados del verso libre del siglo XX y de algunos otros tipos de poesía. Tampoco puede servir de índice la presencia o ausencia de rima, ya que se pueden citar numerosos ejemplos de texto poético libre que no es susceptible de ser dividido en unidades isométricas a nivel de verso (por ejemplo, el ciclo *Nordsee*, de Heine). El conocido fenómeno del *enjambement* no permite relacionar el concepto de verso con la constante sintáctica o entonacional. De este modo, la presencia en el verso de una determinada isorritmia, isotonía y conmensurabilidad sintáctica representa más una determinada costumbre, ampliamente extendida, que una ley cuya transgresión priva al verso del derecho de llamarse así.

Tras examinar todas las posibilidades, el investigador descubre asombrado que la forma gráfica es casi el único rasgo seguro del verso. Y, sin embargo, resulta difícil aceptar esta conclusión sin resistirse interiormente no sólo porque existe un fenómeno, en términos generales no muy típico para las modernas costumbres en poesía, como es su percepción auditiva al margen de toda relación con el texto gráfico, sino también debido al carácter evidentemente externo, formal de este rasgo.

La esencia de este fenómeno es otra. El verso es la unidad de segmentación rítmico-sintáctica y entonacional del texto poético. Esta definición, aparentemente trivial y nada nueva, supone que la percepción de un segmento suelto del texto como verso es *apriorística*, que debe *preceder* al aislamiento de los «rasgos» concretos del verso. En la conciencia del autor y de su auditorio debe existir, primero, una noción de la poesía y, segundo, un sistema mutuamente acordado de señales que obliguen tanto al emisor como al receptor a prepararse para esa forma de comunicación que se denomina poesía. Pueden servir como señales la forma gráfica del texto, las entonaciones declamatorias, una serie de rasgos, incluidas la postura del hablante, el título de la obra o incluso un determinado sistema no verbal (por ejemplo, hemos ido a un recital de poesía y sabemos que el hombre que sube al escenario es un poeta).

De este modo, la idea de que el texto que estamos percibiendo es poesía y que, por consiguiente, se divide en versos, es primaria, mientras que su división en renglones concretos de versos es secundaria. Es precisamente a causa de la *presunción* de la división del texto poético en versos que empezamos a buscar en éste una determinada isometría del verso, aceptando la ausencia de alguno de sus rasgos como una «no presencia» que no afecta al sistema mismo. Así, en particular, si los segmentos de texto se perciben como versos, la ausencia de isometría sintáctica *(enjambement)*

se toma por una desviación de un principio determinado, es decir, por la confirmación de este mismo principio (es completamente evidente que si falta la noción de la isometría de los versos no se puede hablar de la significación artística del *enjambement).*

Por esta razón la obligatoriedad de unos u otros rasgos del verso en uno u otro sistema artístico se revela como fenómeno más frecuente y secundario respecto a la presunción sobre la división del texto en versos. Aquí, naturalmente, es preciso distinguir entre los rasgos del verso como fenómeno estructural y las señales que se dan al auditorio acerca de la naturaleza poética del texto (por ejemplo, la forma gráfica del verso). Es verdad que un rasgo del verso puede ser, al mismo tiempo, una señal de este tipo. Tal es, por ejemplo, la peculiar entonación poética de la declamación, la cual, al ser para determinados sistemas de poesía un rasgo esencial del verso (la entonación evidencia los límites del verso), sirve a la vez de señal acerca de que el texto debe percibirse como poesía.

En la teoría soviética del verso B. M. Eijenbaum y V. M. Zhirmunski fueron los primeros que en sus trabajos acerca de la melódica del verso ruso prestaron atención al papel que desempeña la entonación. Eijenbaum renunció al examen de la entonación y la melódica que surgen como resultado de la construcción rítmica del texto, concentrando su atención en el aspecto entonacional de las figuras sintácticas. Aunque en el artículo *Melódica del verso* (1921), B. M. Eijenbaum dice que la «melodización», la «peculiar melodía lírica», surge «sobre la base de construcción rítmico-sintáctica» [69], en su libro dedicado al mismo problema no se detiene en las cuestiones del ritmo y de acuerdo con ello formula su tesis fundamental así: «Entiendo por melódica solamente el sistema entonacional, es decir, la combinación de determinadas figuras entonacionales que se realiza en la sintaxis» [70].

De un modo distinto resuelve la cuestión L. I. Timofeiev, quien presta una atención particular a la entonación y tiende a considerarla como uno de los elementos decisivos de la estructura del verso. Encuentra en la melódica un principio enfático, emocional, que distingue, en su opinión, los versos de la prosa [71].

[69] B. EJCHENBAUM, *Melodika sticha* [*Melódica del verso*], en *Skvoz' literaturu* [*A través de la literatura*], Leningrado, 1924, p. 214.

[70] B. EJCHENBAUM, *Melodika russkogo liričeskogo sticha* [*Melodía del verso lírico ruso*], Petrogrado, 1922, p. 16; Véase objeciones: V. M. ŽIRMUNSKIJ, *Melodika sticha* [*Melódica del verso*], en *Mysl'*, 1922, núm. 3, así como en *Voprosy teorij litératury* [*Problemas de la teoría de la literatura*], Leningrado, 1928.

[71] Véase: L. I. TIMOFEJEV, *Očerki teorij i istorij russkogo sticha* [*Ensayos de teoría e historia del verso ruso*], Moscú, 1958, pp. 109-116 y otras.

Este problema halla una solución muy satisfactoria en el trabajo de B. V. Tomashevski, *En torno a la historia de la rima rusa.* Encontramos en él una tendencia a relacionar la melódica con las normas de declamación, y éstas, a su vez, con el movimiento histórico general de la literatura. Es preciso tener en cuenta todos estos puntos de vista al valorar el papel que desempeña la entonación en el verso.

Ante todo, el problema de la entonación es preciso dividirlo en dos.

Primero: la estructura entonacional propia de la *poesía en general* y —más estrictamente— de clases aisladas de la misma (por ejemplo, todo lo escrito en tetrámetro yámbico que se caracteriza por una determinada entonación tipo) y de los géneros.

Segundo: el papel, en poesía, de las entonaciones propias de determinadas estructuras sintácticas (problema estudiado por B. M. Eijenbaum y un poco antes, en un plano distinto, por V. M. Chirmunski, en el libro *Composición del poema lírico).*

Empezaremos por analizar el primer caso en sus dos variantes. Como señaló en su tiempo con gran finura B. V. Tomashevski, la «entonación del verso» (en este significado del término una magnitud complementaria será la «entonación del no verso») no representa una magnitud constante en todo el transcurso de la existencia de la poesía rusa. Es histórica, es decir, al entrar en relación con los cambios en las condiciones histórico-sociales y en las estructuras de las concepciones del mundo en diversos pares oposicionales, cobra diferente significado.

La etapa primitiva de la poesía rusa estaba relacionada con el sincretismo de la palabra y la música. No se trata solamente de la poesía popular oral, sino también de los salmos que, indudablemente, entraban en la conciencia del ruso culto de la Edad Media precisamente como poesía. Los salmos existían en la conciencia artística del auditorio literario ruso antiguo no en combinación con esa particular entonación retórica que caracterizaba a la prosa oratoria de la iglesia, no con esa entonación específica, deliberadamente monótona y al mismo tiempo bruscamente distinta de la entonación del discurso habitual, con que se leían las vidas de los santos, las epístolas y otros géneros de prosa de la iglesia [72], sino en un sincretismo inseparable con el recitado; este recitado era el que hacía percibir los salmos como *no-prosa.* De este modo, en el momento de su aparición la poesía silábica rusa se percibía como una

[72] Se puede suponer con suficiente fundamento que la literatura rusa antigua, hecha para ser leída, poseía para cada género una determinada manera de entonación exclusiva de él.

magnitud complementaria de dos conceptos distintos. Por un lado era no prosa, por otro, no era poesía de salmos.

Este peculiar modo estructural engendraba una declamación especial que no debía ser equivalente ni al sistema entonacional de las «lecturas» —la prosa rusa medieval— ni al recitado de los salmos (se sobreentiende que todos estos sistemas formaban parte de una categoría entonacional común opuesta a las entonaciones del habla rusa «habitual», lo cual correspondería a la antítesis «arte verbal-no arte verbal»). Surgió así un método particular de lectura de los versos, con una declamación muy subrayada, propio, como señaló B. V. Tomashevski, del verso silábico ruso. Con ello se lograba, ante todo, la división, propia del verso como tal, de lo indivisible: la segmentación de la palabra en fragmentos equivalentes en el sentido semántico a la totalidad. Esto sucedía porque la pausa entre las sílabas equivalía por su duración a la pausa entre las palabras. Otro efecto consistía en la aparición de una entonación específica que encerraba un alto grado de solemnidad, ya que se hallaba saturada de acentos (todas las sílabas eran tónicas), y en la lengua rusa el acento extragramatical se percibía habitualmente como acento lógico, como índice de significación semántica. Al mismo tiempo, esta declamación se caracterizaba por una intensidad melódica insólita en otros estilos del discurso sonoro, ya que la necesidad de pronunciar todas las sílabas como tónicas obligaba a alargarlas todas. Como resultado se creaba una melodía prosódica que poseía un evidente significado semiológico: el sentido de una señal que advertía acerca de la pertenencia del texto a una determinada categoría estructural.

Si consideramos la declamación, el canto (motivo musical o recitado+palabras) y las entonaciones del habla habitual, no artística, como dos polos, la transición a la declamación melódico-espiratoria de los versos silábicos fue un paso de lo primero a lo segundo. Por eso no debemos olvidar que esta declamación que nos parece el colmo de lo artificioso, los hombres de aquella época la sentían como una «simplificación estilística». El hecho de que una forma de declamación más corriente que los cantos religiosos se convirtiera en signo de la pertenencia al arte, reflejaba un concepto nuevo del arte como fenómeno que se oponía a la realidad en menor grado que antes. Ello estaba relacionado con la separación de la cultura «elevada» de la iglesia.

Una nueva etapa en la historia y en la melódica del verso ruso está relacionado con el paso al sistema sílabo-tónico de Trediakovski-Lomonosov. La acentuación artificial de todas las sílabas desapareció. Las palabras

cobraron en el verso su acento gramatical natural [73]. Esto alejó aún más la entonación del verso del polo musical-recitativo, lo cual, superpuesto sobre el fondo habitual de la manera silábica de declamación, otra vez volvía a percibirse como una simplificación.

Sin embargo, la melodía debía no sólo acercarse al polo de la entonación coloquial, sino también separarse de él. Dos tipos de medios empezaron a cumplir esta función.

Primero: la construcción de la poesía (de hecho, no de la poesía en su totalidad, sino de la oda, género que aparecía entonces como fundamental y que determinaba en gran parte la fisonomía de la poesía en su conjunto) se realizaba de acuerdo con las leyes del género oratorio [74]. Esto determinó el carácter específico de la sintaxis (de las «figuras») y, por consiguiente, la aparición de peculiares entonaciones retóricas que empezaron a percibirse como específicamente poéticas. Desde luego, en la poesía de aquella época existía asimismo una entonación no retórica (por ejemplo, de las elegías), pero se percibía como «rebajada» *respecto* a la de la oda considerada como *norma*. Recordemos la descripción que de la entonación del siglo XVIII hace un hombre de otra época, I. S. Turgueniev, cuyo personaje Punin «no leía, sino que gritaba (los versos, *Yu. L.*) solemnemente, con voz aflautada, ruidosamente, ganqueando, como embriagado, como frenético, como una Pitia». Y continúa: «Punin recitó aquellos versos con voz melodiosa, marcando el ritmo, acentuando las "oes" como deben leerse los versos» [75]. Recordaremos que la acentuación de la «o» formaba parte de las normas prosódicas del estilo elevado del siglo XVIII.

En segundo lugar, se estableció para cada metro un tipo de entonación determinado, muy constante, el cual se mantenía gracias a la rigurosa coincidencia de la unidad rítmica —el verso— y el sintagma: la poesía del XVIII ruso evitaba el *enjambement*. Por eso la isometría rítmica del verso se apoyaba en la isometría de la entonación. La entonación del tetrámetro yámbico, del pentámetro trocaico, etc.) produce la impresión de una total autonomía respecto al léxico de las palabras que componen el verso, es decir, autonomía respecto a la semántica del verso. Los ingenuos intentos de semantizar la entonación del yambo o troqueo, que se manifestaron, por ejemplo, en la discusión entre Lomonosov

[73] Es significativo que la infracción, por parte de Lomonosov, en algunos casos del lugar natural del acento (rima: *chimíja-Rossija)* provocaba las burlas de sus oponentes literarios.

[74] Véase: Ju. N. TYN'ANOV, *Oda kak oratorskij žanr* [*La oda como género de oratoria*], en *Archaisty i novatory* [*Arcaizantes e innovadores*], Leningrado, 1929.

[75] I. S. TURGUPNEV, *Sobranije sočinenij v 12-ti tomach* [*Obras en 12 tomos*], t. VIII, Moscú, 1956, pp. 198 y 219.

y Trediakovski, son susceptibles de convencernos más bien de lo contrario. En efecto, la opinión de que la semántica del verso y la entonación de la estructura rítmica representan esferas que no se intersecan ni se corresponden se halla muy extendida. Sin embargo, ambas opiniones suscitan objeciones.

El punto de partida para el examen de la correlación entre la entonación rítmica y la semántica del verso debe ser la convicción de que esta construcción rítmico-entonacional no representa una estructura autónoma, sino un elemento que forma parte de una serie de subestructuras parciales, las cuales, al entrar en interacción, forman un sistema único de texto denominado poesía y que representa un signo de un contenido determinado y un modelo de una determinada realidad.

La constante entonacional del verso ante todo refuerza, junto a la rítmica, la idea de la correlación recíproca de los versos, lo cual empieza a percibirse inevitablemente en el arte como correlación de su contenido:

Vam ot duši želaju ja,
Druzja, vsego chorošego.
A vs'o chorošeje, druzja,
Dajetsja nam ned'ošev!

[*De todo corazón os deseo,*
*Amigos, todo lo mejor.*
*Y todo lo bueno, amigos,*
*Nos sale caro.*]

(S. MARSHAK)

Si nos abstraemos de las conexiones que se forman gracias a la rima, observaremos que es precisamente la isometría entonacional de los versos segundo y cuarto la que nos hace percibirlos como centros conceptuales: «vsego chorošego» [«todo lo mejor»] y «ned'ošev» [«caro»] como paralelismo semántico.

En segundo lugar, la entonación constante del verso entra necesariamente en correlación con las entonaciones lógicas del texto. La entonación del verso aparece en su monotonía como un fondo sobre el cual destacan de un modo más preciso las diferencias sintáctico-entonacionales de las oraciones como «base para la comparación», como elemento común de distintas entonaciones semánticas. Por ejemplo, la semántica adversativa de los dos últimos versos del fragmento citado de Marshak, de la cual es portador directo la conjunción «a» [«pero»], subraya claramente la afinidad rítmico-entonacional de estos versos, así como esa especie de palíndromo léxico que forman los versos segundo y tercero. Al mismo tiempo, si el léxico de los versos segundo y tercero no fuera coincidente y traspuesto, sino

simplemente distinto, la entonación adversativa no sería tan claramente significante.

De la idea de que la no realización de un elemento de la estructura representa su realización negativa se infiere que, de hecho, las dos posibles lecturas de los versos corresponden funcionalmente a un mismo tipo. Se puede destacar la entonación semántica, leer «con expresión». En este caso la curva entonacional de la lectura «expresiva» (lógica) y la constante rítmica se presentarán en recíproca correlación como par en contraste. Es posible, sin embargo, una lectura distinta, acentuadamente «monótona» en la cual se destaca la melodía del ritmo mismo. Es así precisamente como suelen leer sus versos los poetas. Ya lo observó B. M. Eijenbaum, quien escribía: «Es significativo que la mayoría de los testimonios acerca de la lectura de los poetas subrayan particularmente su forma monótono-melódica» [76]. Es conocida la monotonía y un particular apagamiento de la voz característicos de la forma de recitar de Blok. Naturalmente, esta manera de leer es propia del verso sin *enjambements* en el cual la autonomía de las entonaciones rítmicas se expresa de un modo particularmente nítido. Sin embargo, es sobremanera errónea la difundida opinión de que en este caso nos hallamos ante una «pura musicalidad» desgajada del significado. Lo que ocurre es que en semejante lectura la entonación semántica aparece como un elemento no realizado, pero estructuralmente perceptible: un «no-procedimiento». El lector que percibe el significado del verso percibe también determinadas —posibles, pero no realizadas— entonaciones semánticas. En este plano los versos difieren asimismo del habla habitual donde existe una sola entonación posible, la semántica que no comporta alternativas. Mientras que en el verso se puede sustituir siempre la entonación semántica por la rítmica —con la que constituye un par correlativo— y destacarla de este modo con mayor nitidez. Por consiguiente, en poesía la lectura «monótona» no hace sino destacar la semántica. Sobre el fondo de la entonación rítmica, la entonación semántica aparece como una transgresión de la expectación, y a la inversa. Ambos tipos de entonación forman una oposición correlativa.

Es preciso llamar la atención sobre otra circunstancia. La propia entonación rítmica es el resultado de la neutralización de la oposición entre las entonaciones del metro y del ritmo. Por consiguiente, también aquí surge una carga semántica complementaria respecto al discurso habitual. En una carta de Ye. P. Ivanov, amigo íntimo de A. A. Blok, encontramos un admirable testi-

[76] B. Ejchenbaum, *Melodika russkogo liričeskogo sticha* [*Melodía del verso lírico ruso*], p. 19.

monio de comprensión por parte de un recitador de la correlación entre los dos posibles «motivos» del verso —las entonaciones rítmica y semántica—: «Resulta que no he olvidado del toda la lectura de versos. Simplemente *he recogido toda la melodía en el interior*, y así la cosa sale mucho mejor. Las pausas ocultan el motivo. Con ello uno se acerca mucho a la lectura del propio Blok» [77].

Como es sabido, el desarrollo histórico de la estructura entonacional de la poesía rusa no se limitó a la transición al verso sílabo-acentual. El cuadro se complicó por la posibilidad de sustituir los pies yámbicos y trocaicos por pirriquios. Con ello surgió la posibilidad de la aparición de pares alternativos: la entonación rítmica real con el pirriquio y la entonación métrica tipo que desempeña el papel de pie [78]. Y puesto que la existencia *o ausencia* de acento allí donde es esperada de acuerdo con la inercia entonacional se percibe como acento lógico, el aislamiento semántico —la variabilidad de los yambos y troqueos rusos— descubre la enorme riqueza de los acentos semánticos. Es preciso recordar que ello es posible únicamente porque las entonaciones tipo y de pirriquio existen correlativamente.

Los problemas concretos que surgen en relación con las variaciones de los sistemas tipo rítmicos y entonacionales del yambo y del troqueo ruso han sido estudiados reiterada y minuciosamente por A. Beli, V. Briusov, B. V. Tomashevski, G. Shengueli, S. M. Bondi, L. I. Timofeiev, G. O. Vinokur, M. Shtokmar y en la actualidad por K. F. Taranovski, A. N. Kolmogorov y A. M. Kondratov. Quisiéramos únicamente subrayar que cualquier estudio de estos sistemas al margen de las alternativas realmente contrapuestas a éstos en la estructura del verso, al margen del problema del fondo, al margen de las entonaciones y acentos realizados y potenciales, nos priva de la posibilidad de examinar todo el problema en relación con las cuestiones de la interpretación del contenido de los textos en verso, lo cual disminuye considerablemente el grado de interés científico.

Un nuevo cambio brusco del sistema entonacional del verso ruso tuvo lugar debido a su «prosaización» general iniciada en los años 1930, en el período de formación del realismo. A partir de entonces se configura esa organización entonacional que B. M. Eijenbaum definió como «coloquial». Semejante entonación se crea esen-

[77] *Blokovskij sbornik* [*Recopilación sobre Blok*], Tartu, 1964, p. 464 (el subrayado es mío.—*Yu. L.*).

[78] De acuerdo con esto, si tenemos en cuenta la aparición de espondeos, surgirán pares alternativos de otro tipo: la entonación rítmica real con los espondeos y la entonación métrica tipo.

cialmente mediante diverso tipo de «renuncias»: renuncia a una sintaxis «poética» particular, rítmica y abundantemente adornada de construcciones interrogativas-exclamativas, renuncia a un léxico «poético» particular (el nuevo léxico «prosaico» exigía una recitación diferente) y modificación de la entonación melódica como resultado de la legitimación del *enjambement*, transgresión de la correspondencia entre las unidades rítmica y sintáctica. Como consecuencia de todo esto cambió el propio concepto del verso. Ya del hecho de que en la definición de los elementos de la entonación «coloquial» hayamos tenido que utilizar tantas veces la palabra «renuncia» se infiere que por sí misma esta entonación no constituye algo aislado, sino que surge sobre el fondo de la entonación «melódica» como un sistema de contraste en correlación con ésta.

Desarrollando este mismo pensamiento, es preciso señalar que el siguiente paso en la historia del verso ruso —el paso a las entonaciones del verso acentual de Mayakovski que representa una transgresión de las normas de la rítmica rusa del siglo XIX— pudo realizarse artísticamente tan sólo teniendo presente la idea acerca de la obligatoriedad de estas normas. Sin la percepción de la rítmica sílabo-tónica como fondo, se revela imposible incluso la saturación semántica del sistema tónico.

### *El verso como unidad semántica*

Aunque ya nos hemos referido a que en el arte la obra en su totalidad constituye un signo, una «palabra», ello no quita para que los elementos aislados de esta totalidad posean diferente grado de autonomía. Puede formularse una cierta tesis general: cuanto mayor sea, cuanto más elevado sea el nivel a que pertenece un elemento de la estructura, tanto mayor será la autonomía relativa que le distinga.

En una estructura específicamente poética, el verso se halla a un nivel a partir del cual la autonomía de los elementos aislados se torna perceptible. El verso no es sólo una unidad rítmico-entonacional, sino también una unidad semántica. Debido a la particular naturaleza icónica del signo en el arte, la correlación espacial de los elementos de la estructura es significante, está directamente relacionada con el contenido. Como resultado de esto, la ligazón de las palabras en el verso es considerablemente mayor que en una unidad sintáctica del mismo metro, pero fuera de la estructura del verso. En un cierto sentido (teniendo en cuenta que se trata más bien de una metáfora que de una definición exacta) se puede comparar el verso al concepto lingüístico

de la palabra. Las palabras que lo componen pierden la autonomía, pasan a formar parte de un todo semántico complejo a título de «raíces» (dominante semántica del verso) o de elementos «matizadores» que pueden compararse metafóricamente a los sufijos, prefijos e infijos. Son posibles dos o varios centros semánticos (caso análogo a las palabras compuestas).

Sin embargo, aquí termina el paralelismo entre el verso y la palabra. La integración de los elementos semánticos del verso en un todo transcurre de acuerdo con leyes complejas que difieren considerablemente de los principios de combinación de las partes de la palabra en una palabra.

Es preciso señalar, ante todo, que la palabra representa un signo constante para una lengua dada con una forma firmemente establecida para el significante y un cierto contenido semántico. Al mismo tiempo, la palabra está compuesta de elementos, igualmente constantes, que poseen un determinado significado gramatical y léxico y que pueden enumerarse en una lista relativamente no muy extensa. Las gramáticas y diccionario corrientes las ofrecen. Al comparar el verso con la palabra, debemos recordar que el verso es una «palabra» siempre ocasional.

La posibilidad de asimilar el verso en la poesía a la palabra en la lengua natural está relacionada con el hecho de que la división en la lengua en unidades significantes (léxicas) y relacionales (sintagmáticas) se revela en poesía menos absoluta. Como ya se ha indicado, las unidades puramente relacionales de la lengua pueden adquirir, en poesía, un valor léxico. Citaremos un ejemplo elemental:

Udelu svoje*mu* i *my* pokorny bude*m*
*M*'ateżnyje *me*čty *smirim* il' pozabude*m*.

[*Ante nuestro destino también nosotros nos resignaremos*
*Los sueños rebeldes los someteremos u olvidaremos.*]

(Baratinski)

El segundo verso se divide en hemistiquios que semánticamente contrastan («m'ateznyje mečty» [«sueños rebeldes»] y «smirim il' pozabudem» [«los someteremos u olvidaremos»]). Opuestos incluso por su significado general, «m'atez» [«rebelión»] y «smirenije» [«sumisión»] contrastan tanto más cuanto que un mismo fonema «m» constituye la base de su cooposición. Aquí las desinencias verbales de «smirim» [«someteremos»] y «pozabudem» [«olvidaremos»], que en la lengua corriente desempeñan una función puramente relacional, se convierten en equivalentes a la «m» radical, cargada de signi-

ficado léxico, de la primera palabra [79]. Gracias a la repetición a nivel de fonemas, las flexiones adquieren la semántica de la raíz, extendiéndola a todo el segundo hemistiquio y contrastando a la vez con el primer hemistiquio:

U nich ne kisti,
A kisteni.
Sem' gorodov, antichristy,
Zadumali oni.

[*No tienen manos,*
*Sino mazas,*
*Siete ciudades, Anticristos,*
*Proyectaron ellos.*]

(VOZNESENSKI)

Ne kisti,
A kisteni

[*No tiene manos,*
*Sino mazas*].

(se pronuncia «ni kisti, a kistini»). El elemento relacional —la desinencia del caso en «kist*i*»— en «k*i*stin*i*» se convierte en radical y la partícula negativa se transforma en desinencia casual. *La coincidencia fónica* de los elementos relacionales y «materiales» se convierte en *correlación semántica.*

Como vemos, en el verso las palabras auxiliares —relacionales, que desempeñan funciones gramaticales y sintácticas— y las partes de las palabras se semantizan.

Las reglas de combinación de los elementos semánticos en un todo —palabra lingüística o verso— son muy diferentes. En el primer caso nos hallamos ante elementos usuales con significados prefijados de antemano; en el segundo, ante elementos ocasionales con significados que surgen en un texto dado. Por eso en el primer caso será frecuente la totalización mecánica de los significados; en el segundo, la construcción compleja de un modelo semántico formado por la relación de la combinación de los campos semánticos de los elementos con su intersección.

Lo dicho no impide, desde luego, que el verso siga percibiéndose en su significado fundamental, lingüístico, como oración o parte de la misma, ya que la existencia de una estructura supralingüística no sólo no anula la percepción de la poesía como lenguaje corriente, sino

[79] Surge simultáneamente un «juego» de elementos de los niveles inferiores, ya que a las combinaciones radicales «M+vocal» —*My, M'atez*nyje, *Mec*ty, *smi*rim— les corresponden las combinaciones «invertidas» (afijo-flexión): bud*em*, smir*im*, pozabud*em* (la excepción es «svojemu»).

que, por el contrario, la sobreentiende. El efecto estético se consigue mediante la presencia de ambos sistemas de percepción, mediante su correlación. Es natural que la pérdida de la percepción de la poesía como acto verbal elemental (es decir, la incomprensibilidad lingüística elemental del verso) destruya asimismo la percepción de la estructura propiamente poética [80]. Por eso el verso, que casi siempre contiene un sintagma preciso, conserva indudablemente todas las diferencias que separan la unidad sintáctica de la palabra. La integración de significados, la aparición de nuevos significados tiene lugar no a nivel de la estructura lingüística, sino a nivel de la estructura del verso, de la estructura supralingüística.

El centro semántico del verso se determina igualmente de un modo distinto que la raíz en la palabra. Podemos hablar del centro rítmico del verso que tiende casi siempre a la rima. Este centro entra en el material verbal del verso. La no coincidencia de estos centros produce un fenómeno análogo al *enjambement* y sirve como fuente complementaria del «juego de significados» en la poesía.

Por último, la diferencia esencial entre el verso y la palabra consiste en que la palabra puede existir aisladamente, al margen de la oración. En la conciencia poética actual el verso no existe fuera de la correlación con otros versos. Allí donde nos encontramos ante un monóstico, éste aparece en relación con el término cero del dístico, es decir, se percibe como deliberadamente no acabado o interrumpido [81]. El verso, como forma obligatoria de realización del texto en verso, de parte del texto, es secundario respecto al texto. El texto lingüísticos se compone de palabras; el poético, se divide en versos.

### *Repeticiones superiores al verso*

Las repeticiones de los elementos del texto superiores al verso se construyen a un nivel más elevado de acuerdo con los mismos principios constructivos que las repeticiones de las unidades inferiores. Al poner de manifiesto lo idéntico en lo opuesto y lo diferente en

[80] El hecho de que tratamos con sistemas correlativos pero distintos lo confirman las observaciones acerca de la percepción estética de un poema escrito en una lengua comprensible, pero extraña. Esta interesante cuestión, si se organizaran experiencias sobre el diverso grado de competencia lingüística, podría ofrecer resultados análogos a los que proporciona a la lingüística moderna el estudio de diverso tipo de defectos del habla.

[81] El monóstico no es simplemente idéntico al texto: constituye una parte, *igual a la totalidad*, un subconjunto, igual al conjunto universal, y tiene como complemento un «subconjunto vacío», cero.

lo similar, las repeticiones superiores al verso constituyen un cierto paradigma semántico, al formar parte del cual se revela el significado de cada uno de los fragmentos del texto de un modo distinto al que se descubre si se examina aisladamente. Por ejemplos, dos temas, dos tipos de léxico, dos campos semánticos: el mundo infantil de la escuela y el terrible mundo de la guerra, de la ocupación y de la violencia, tan lejanos, aparentemente, el uno del otro están coopuestos en la poesía de Tuwim, *La lección*, y es precisamente la sorpresa producida por este acercamiento la que genera nuevas posibilidades semánticas:

Obučajtes' pol'skoj reči...
Vot mogili nedaleče,
Vot stojat kresty pogosta,
Vidiš', mal'čik, eto prosto...

[*Aprended a hablar en polaco...*
*Aquí cerca están las tumbas,*
*Aquí, las cruces del cementerio,*
*Ves, muchacho, qué sencillo...*]

Un efecto semántico análogo puede ilustrarse con el ejemplo de la poesía de Tiutchev, *Pošli, gospod', svoju otradu...* [*Manda, Señor, tu consuelo...*]:

Pošli, gospod', svoju otradu
Tomu, kto v letnij žar i znoj,
Kak bednyj niščij, mimo sadu
Bred'ot po žarkoj mostovoj;

Kto smotrit vskol'z' čerez ogradu
Na ten' derevjev, zlak dolin,
Na nedostupnuju prochladu
Roskošnych, svetlych lugovin.

Ne dl'a nego gostepriimnoj
Derevja senju razošlis',
Ne dl'a nego, kak oblak dymnyj,
Fontan na vozduche povis.

Lazurnyj grot, kak iz tumana,
Naprasno vzor jego manit,
I pyl' rosistaja fontana
Glavy jego ne osvežit.

Pošli, gospod', svoju otradu
Tomu, kto žiznennoj tropoj
Kak bednyj niščij mimo sadu
Bred'ot po znojnoj mostovoj.

[*Manda, Señor, tu consuelo*
*A quien en el tórrido calor del verano,*
*Como un pobre mendigo, junto al jardín*
*Camina por la calurosa calzada;*

*A quien mira a través de la valla*
*La sombra de los árboles, la hierba de los valles,*
*El inaccesible frescor*
*De espléndidos y luminosos prados.*

*No es para él que acogedoramente*
*Los árboles se han poblado de sombra,*
*No es para él, que, como una nube de humo,*
*La fuente ha quedado suspendida en el aire.*

*La gruta azur, como a través de la niebla,*
*En vano atrae su mirada,*
*Y el polvo de rocío de la fuente*
*No refrescará su cabeza.*

*Manda, Señor, tu consuelo*
*A quien por el sendero de la vida,*
*Como un mendigo, junto a un jardín*
*Camina por la tórrida calzada.*]

Por su composición la poesía se organiza mediante el paralelismo de la primera y última estrofa. La total coincidencia de los versos primero, tercero y cuarto y la parcial del segundo no hace sino destacar el grupo semántico diferenciador «mediodía caluroso-vida». Ofrece gran interés la función composicional de las tres estrofas que constituyen la parte central del poema y que están enmarcadas por las estrofas paralelas. La deliberada desproporción de la extensión de la primera estrofa es evidente. Puede suponerse que la función de esta parte es la siguiente:

1. El paralelismo entre un camino difícil y el camino de la vida es lo suficiente trivial y, por sí mismo, es poco probable que pueda ser fuente de un pensamiento poético profundo. Tiutchev construye su poesía de tal modo que se activa no sólo el conjunto de rasgos semánticos *comunes* (la dificultad, la duración, etc.), sino también la *diferencia* entre el caminante y el viandante por el sendero de la vida.

La diferencia semántica fundamental entre los versos de la primera y última estrofas consiste en la contraposición del uso propio y figurado de los significados. Tomada por sí misma, la primera estrofa admitiría probablemente la oposición de la figura metafórica del caminante por el sendero de la vida. Sin embargo, la abundancia de detalles materiales, así como la descripción

de pormenores visuales («como una nube de *humo*, la fuente ha quedado suspendida en el aire»), en particular de aquellos que permiten un desciframiento lineal a la luz de la interpretación metafórica de la imagen del camino, todo ello debe convencer al lector de que se trata de un día caluroso real y de un caminante real. Y entonces la comparación que (si Tiutchev se hubiera limitado a las estrofas primera y última) hubiera resultado bastante trivial, produce una impresión inesperada y profunda. La posibilidad de la última estrofa *así* se percibe totalmente después de la primera y se hace poco probable después de la cuarta. Por eso precisamente es portadora de unos significados que no poseería si fuese la segunda estrofa.

2. La segunda, tercera y cuarta estrofas representan un desarrollo de la primera: la descripción del «jardín» junto al cual pasa el «pobre mendigo». Sin embargo, al terminar de leer el poema, descubrimos que la imagen no era sino una metáfora. Ello nos obliga a volver a interpretar las estrofas centrales, ahora ya como metafóricas. Semejante percepción doble del texto como no equivalente a sí mismo se complica además por el hecho de que, como ya hemos dicho, la parte central del poema no es susceptible de descifrarse como una alegoría. Surge una colisión semánticamente compleja: al terminar de leer el texto, comprendemos que debemos entenderlo metafóricamente, pero su propia construcción se resiste a esta interpretación. De este modo, surge esa tensión semántica, más rica en significado, que si nos halláramos ante un texto que correspondiera únicamente a la primera o únicamente a la última estrofa.

Pero la repetición en la parte «coincidente» de la primera y de la última estrofas tampoco es tan absoluta. Aun dejando de lado la sustitución de «calzada calurosa» por «tórrida calzada», es evidente la diferencia entonacional: el carácter sentencioso, global de la última estrofa aparece netamente contrapuesto a la primera precisamente porque, por un lado, nos hallamos ante un todo sintáctico cerrado, y por otro, ante una parte tras la cual viene la continuación. De este modo, también a nivel superior al verso nos encontramos no ante la repetición como identidad muerta, sino como complejo juego de semejanzas y diferencias que determinan la riqueza de la estructura semántica.

### *La energía del verso*

Las teorías de la literatura no mencionan el concepto de energía, concepto que el lector siempre percibe y que, a menudo, figura en las críticas. Como se verá de la exposición que sigue, entendemos este término

de un modo que se acerca mucho a la «función» tal como la interpretaban Yu. N. Tinianov y los investigadores checos, J. Mukarovsky y sus alumnos.

Puede observarse en la organización del verso una tendencia, que actúa ininterrumpidamente, a la colisión, al conflicto, a la lucha de diversos principios constructivos. Cada uno de estos principios, que en el interior del sistema que crea aparece como organizador, fuera del sistema desempeña una función de desorganizador. Así, los límites de la palabra ejercen una influencia perturbadora sobre la ordenación rítmica del verso, las entonaciones sintácticas entra en conflicto con las rítmicas, etc. Allí donde algunas tendencias contrapuestas coinciden, nos hallamos no ante la ausencia de conflicto, sino ante un caso particular del mismo, ante la expresión cero de la tensión estructural.

Tomadas aisladamente, tales o cuales regularidades estructurales generan sistemas cerrados, sincrónicos, desprovistos de dinamismo interno. Aisladamente, estos sistemas se prestan fácilmente a la descripción estructural. Estas descripciones parciales pueden ofrecer una idea bastante completa acerca de tal o cual construcción, pero con frecuencia no tocan el problema de su correlación. Así, dos construcciones funcionalmente opuestas pueden aparecer en una descripción aislada como simplemente desprovistas de conexiones. Sin embargo, tomadas en su unidad pueden resultar de funciones contrapuestas: lo que un sistema prohíbe, otro puede prescribirlo.

Otro caso es aquel en el que dos construcciones se encuentran subordinadas de un modo u otro. Entonces, como resultado de su correlación, surgen, en el interior de la estructura dominante, variantes facultativas. Así, por ejemplo, la correlación entre esquemas rítmicos y acentos de las palabras, por un lado, o límites de palabras, por otro, crea la variabilidad en el interior de tal o cual ritmo. Mientras que la posibilidad de elección entre algunas variantes de tal o cual esquema estructural crea condiciones para una semantización suplementaria del texto. Por consiguiente, la tensión recíproca de diversas subestructuras del texto, en primer lugar, aumenta la posibilidad de elección, el número de alternativas estructurales en el texto y, en segundo lugar, elimina el automatismo, obligando a las diversas regularidades a realizarse mediante abundantes transgresiones. No hace falta un gran conocimiento de las leyes de la información para comprender en qué medida esto aumenta las posibilidades informacionales del texto artístico respecto al no artístico. En esto reside el valor de las estructuras construidas de acuerdo con el principio de «juego» desde el punto de vista de la cantidad de información que contienen.

Creemos que, si examinamos los versos desde este punto de vista, por un lado, llegaremos necesariamente a la conclusión de que cualquier fenómeno de la estructura del texto artístico es un fenómeno de significación, ya que la construcción artística posee siempre contenido; por otro lado, evitaremos con ello ese enfoque superficial de la cuestión que, por ejemplo, engendra discusiones acerca del significado *absoluto* del fonema «u» o del tetrámetro yámbico.

Al referirnos a que la estructura del texto artístico se basa siempre en el conflicto de las subestructuras particulares que la constituyen, es necesario destacar uno de los aspectos fundamentales de esta situación.

Hemos señalado reiteradamente que en los versos, gracias a la intersección de diversos paralelismos estructurales, cualquier palabra puede, en principio, ser sinónimo o antónimo de cualquier otra. Examinemos la poesía de A. A. Ajmatova, *Dvustišije* [*Dístico*], teniendo presente esta circunstancia:

Ot drugich mne chvala - čto zola,
Ot teb'a i chula - pochvala.

[*De otros el elogio es para mí como ceniza,*
*De ti hasta la injuria es una alabanza.*]

Es fácil destacar en este texto los pares coopuestos de palabras:

«ot-ot», «drugich-teb'a», «chvala-chula»
[«de-de», «otros-tú», «elogio-injuria»]

«chvala-pochvala», «chvala-zola», «chula-zola»
[«elogio-alabanza», «elogio-ceniza», «injuria-ceniza»]

«chula-pochvala», «zola pochvala»
[«injuria-alabanza», «ceniza-alabanza»]

Inmediatamente salta a la vista que en cada caso los motivos para las oposiciones semánticas son diferentes y en igual medida es diferente la relación de la semántica poética ocasional respecto a la norma de significados de las palabras correspondientes en el sistema de la lengua natural. La oposición principal «otros-tú» se basa en una relación entre las palabras que la componen que coincide con la estructura de los significados de estas palabras en la lengua natural. Es verdad que aquí ambas palabras no designan conceptos recíprocamente complementarios, es decir, no son antónimos hereditarios y los únicos posibles. Por eso, cuando «otros» adquieren en el texto el significado de «no tú», y «tú» de «no otros», tiene lugar un cierto desplazamien-

to en el significado de estas palabras, activándose los significados oposicionales «pluralidad (repetición)-unicidad (no repetición)», «lejanía-proximidad» (los pronombres «yo» y «tú» se oponen juntos a todos los demás de acuerdo con el rasgo de intimidad; en este sentido, «otros» es el pronombre más opuesto por su significado). De este modo, esta contraposición: 1) se halla dentro de la estructura general de significados de la lengua natural; 2) está relacionada con un cierto desplazamiento semántico; 3) se basa por completo en la *semántica* de estas palabras.

La relación «de-de» puede considerarse como idéntica, como el comienzo anafórico que crea la base para la oposición de los siguientes pronombres. Sin embargo, también se puede percibir este texto como una oposición léxicamente no expresada. Nos hallamos entonces ante un caso que no carece de interés: identidad de expresión con un contenido que no representa la oposición de dos conceptos cualesquiera, sino un modelo de contraposición en su estado puro.

La oposición «chvala-chula» [«elogio-injuria»] se basa en la combinación de la relación de antonimia prefijada en la estructura semántica de la lengua natural, y en el paralelismo fonológico «ch-la»-«ch-la». El significado y el sonido poseen direcciones distintas: uno afirma la oposición; el otro, la coincidencia. Surge aquí un efecto de tensión análogo al que hemos observado en la rima. En el par «chvala-zola» [«elogio-ceniza»] el cuadro es análogo: la construcción sintáctica y el paralelismo fonológico, la afinidad, la unidad de significados de estas palabras, mientras que su semántica general afirman lo contrario. De nuevo una regularidad se opone a otra. Análoga es la construcción del par «zola-pochvala» [«ceniza-alabanza»]. El par «chvala-pochvala» [«elogio-alabanza»] sería tautológico de no ser: 1) por su pertenencia a posiciones sintácticamente opuestas; 2) porque «pochvala» en la estructuración de este texto no supone una aprobación, sino solamente una «chula» [«injuria»] que solamente parece una «chvala» [«elogio»]. De este modo, la identidad léxica de los significados y la abundancia de repeticiones fónicas tropiezan con una oposición posicional y con un significado de las palabras directamente opuesto al contextual, al ocasional. Análoga es la tensión semántica del par «chula-zola» [«injuria-ceniza»].

De lo dicho se infiere una conclusión esencial: la construcción poética crea un mundo especial de afinidades, de analogías, de contraposiciones y oposiciones semánticas que no coincide con el canevás semántico de la lengua natural, que entra en conflicto con éste y lucha.

Es precisamente el hecho de la lucha el que crea el efecto artístico. La victoria total de una u otra tenden-

cia, la inmutabilidad de los significados existentes en el sistema antes de la aparición de un texto dado y su completa distribución, que permite sin resistencia alguna crear cualquier combinación de textos, son, en igual medida, contraindicados al arte. En el primer caso nos hallaremos ante esa «flexibilidad de la lengua» de valor nulo con la cual, según A. N. Kolmogorov, es imposible el arte. En el segundo caso, se cumplirán algunas reglas estructurales, sin crear por ello obras de arte. Citemos un ejemplo:

To kak Jakobija ostavit',
Kotorogo ves' mir tesnit?
Kak Longinova dat' opravit',
Kotoryj zolotom gremit?

[*¿Cómo abandonar a Yakobi*
*Del que todo el mundo abusa?*
*¿Cómo dar la razón a Longuinov*
*Que hace sonar el oro?*]

(DERZHAVIN)

En el texto de Derzhavin «Yakobi» y «Longuinov» desempeñan el papel de antónimos. Sin embargo, para el lector actual, que nada sabe acerca del general gobernador de Irkutsk, I. V. Yakobi, acusado de intentar provocar un conflicto armado con China, ni del comerciante de San Petersburgo, I. V. Longuinov, ni de las pasiones e intrigas que bullían en torno a sus procesos, que para sus contemporáneos tenían un significado muy distinto, estos nombres carecen de significación propia al margen del texto del poema. La identificación por parte de Derzhavin de «Yakobi» con el «hombre justo perseguido» y de «Longuinov» con el «mal triunfante» no coincide con nada ni a nada se opone en la conciencia del lector (recordamos que la coincidencia es un caso particular de conflicto). Se ha perdido la tensión poética que existía en este pasaje del texto.

Si describimos el sistema de equivalencias poéticas que crea A. Voznesenski en *Mosaico* y *Antimundos* y lo comparamos con los textos posteriores del mismo autor, comprobaremos un fenómeno curioso: el mismo —en la descripción aislada sincrónica— sistema que en determinados años poseía resonancias innovadoras, ahora se percibe como el de un epígono (esencialmente respecto a sí mismo). ¿Qué ha sucedido? *Que el sistema ha triunfado.* Lo que parecía insólito se ha convertido en común, el «contrasistema» ha dejado de oponer resistencia.

De este modo, la descripción de la estructura del texto sincrónica, interiormente estable, y en primer lu-

gar de su estructura paradigmática, aun siendo condición imprescindible para tener una idea más o menos exacta sobre la naturaleza de la acción artística, no es por sí misma suficiente.

Al completar la descripción del sistema con el cuadro de las estructuras (intra o extratextuales) que se oponen al mismo, introducimos en el campo de nuestra atención el *momento energético*. El texto funciona respecto a un sistema determinado de prohibiciones que le preceden y que se sitúan fuera de él. Sin embargo, estas prohibiciones no poseen la misma fuerza. Unas tienen un carácter absoluto para un sistema dado y no pueden ser superadas. Con lo cual se suprime la posibilidad del efecto semántico como consecuencia de su superación. (La transgresión de estas prohiciones no crea nuevos significados, sino que lleva a la descomposición del arte.) En determinadas etapas pueden aparecer como tales prohibiciones absolutas la exigencia de no mezclar los géneros, limitaciones en el uso de un determinado léxico, prohibiciones de transgredir las normas gramaticales de la lengua, etc.

En el otro extremo pueden hallarse las limitaciones facultativas cuyas transgresiones son tan habituales que no pueden crear un efecto activo de contenido. A menudo estas limitaciones facultativas habían tenido en los sistemas anteriores un carácter más obligatorio, apareciendo como los límites fundamentales de formación de significados.

Entre estos dos polos se sitúa la jerarquía de prohibiciones propia de un lenguaje artístico dado, de una época dada, de una cultura nacional dada (y de una lengua natural como su elemento esencial). La transgresión de estas oposiciones semánticas, fuertes respecto a un sistema dado, será, por un lado, posible, y por otro, insólito, extraño. De acuerdo con la marca de las prohibiciones como fuertes y débiles, su transgresión poseerá distinta actividad estructural, exigirá diferente *tensión del pensamiento*, y todo el sistema recibirá, en conformidad con esto, distinta característica energética.

En uno de sus esbozos críticos de 1827 escribía Pushkin: «Existe diferente audacia: Derzhavin escribía: "el águila volando en lo alto", cuando la felicidad "con risa amenazadora te vuelve la espalda, tu ves, ves, cómo el resplandor del sueño se duerme en torno a ti".

Descripción de una cascada:

> Una montaña de diamantes cae
> De las alturas, etc.

»Zhukovski dice de Dios:

> Se envolvió en el humo de Moscú.

»Krilov de una hormiga valiente dice que

Solía incluso atacar a las arañas.

»Calderón llama a los rayos lenguas de fuego del cielo que hablan a la tierra. Milton dice que la llama infernal sólo permitía distinguir las tinieblas eternas del Infierno. Estas expresiones nos parecen audaces, pues transmiten con fuerza y de un modo insólito una idea clara y cuadros poéticos.

»Aun ahora los franceses se asombran de la audacia de Racine, que usó la palabra *pavé*, losa.

*Et baise avec respect le pavé de tes temples.*

»Y Delille estaba orgulloso de haber empleado la palabra *vache*. Despreciable literatura que se somete a una crítica tan mezquina y caprichosa» [82].

La opinión de Pushkin ofrece gran interés para definir la naturaleza de los suprasignificados poéticos. Entre las palabras se establecen relaciones semánticas que, en un sistema —en el nuevo sistema que crea el texto—, aparecen como las únicas verdaderas y las más exactas, es decir, las que expresan el «pensamiento claro». Sin embargo, en otro sistema, que igualmente funciona de un modo activo, estas conexiones se hallan prohibidas por completo. Esta es la causa de que la superación de la prohibición adquiera una característica energética de «fuente» (la apreciación del cuadro creado por el texto como «insólito» indica que en la tradición anterior predominaban textos sujetos a estas prohibiciones). Para poder superar las prohibiciones altamente significantes se necesita lo que Pushkin llama audacia poética. Allí donde el poeta dirige su energía a la demolición de obstáculos ínfimos, de prohibiciones poco importantes, la literatura se define como «despreciable», «Triste destino el de los poetas», escribía Pushkin, «si tienen que contentarse con ser célebres por semejantes victorias» [83].

El razonamiento de Pushkin ilustra de un modo claro la idea acerca del efecto artístico como un cierto esfuerzo y permite plantear la cuestión acerca de su relativa mensurabilidad. Al menos ya podemos hablar en la actualidad de que se destacan fácilmente los siguientes grados: imposibilidad absoluta de superar las prohibiciones iniciales, superación de una prohibición fuerte, superación de una prohibición débil. Sin embargo, estas mismas palabras de Pushkin nos llevan a otra conclusión: la relatividad histórica de los conceptos de

[82] A. S. PUŠHKIN, *Polnoje sobranije sočinenij* [*Obras completas*], t. XI, pp. 60-61.
[83] *Ibidem.*

prohibiciones fuertes y débiles. Esta contraposición tiene sentido tan sólo si se aplica a tal o cual estructura histórica y nacionalmente determinada. Por ejemplo, esas mismas prohibiciones que Pushkin cita como insignificantes y fácilmente superables no parecen en absoluto como tales en todas las estructuras artísticas. Baste con recordar la existencia de un tipo de cultura para el cual la oposición fundamental que organiza todo el sistema de significados era la oposición entre lo elevado y lo bajo, lo abstracto y lo concreto, lo noble y lo vulgar, para comprender que la introducción de un léxico material-objetual o la mención de *realia* cotidianas en un texto trágico o sentimental-poético era insignificante únicamente para una conciencia ajena a estas ideas. Tampoco nosotros percibimos la audacia de Derzhavin, quien dijo «na vysote par'a» [«volando en lo alto»] en vez de «v vyšine» [«en las alturas»] o de Krilov que empleó un giro un tanto fanfarrón adoptado por los cazadores «chažival odin» [*lit.*, iba solo contra»].

Las prohibiciones, sobre cuyo fondo funciona el texto, constituyen, en el sentido amplio de la palabra, todo el sistema de construcción de la obra de arte. Pero en un sentido más estricto y perceptible, de lo que se trata es de que el resultado final de cualquier construcción artística será la formación de series equiparadas o contrapuestas de elementos significativos. En el arte verbal estos elementos, en definitiva, son casi siempre las palabras. Por ello un resultado importante de la existencia de una organización poética del texto es la aparición de series semánticas de identidades y de contraposiciones nuevas que hasta entonces no existían. Estas series de sinónimos y de antónimos ocasionalmente poéticos se perciben en su relación con los campos semánticos activos en los sistemas de comunicación exteriores respecto al texto. Así, en la conciencia del lector existen encadenamientos, habituales para él, de conceptos consolidados por la autoridad de la lengua natural y de la estructura semántica que le es propia, de la consciencia cotidiana, de la estructura conceptual del período y tipo cultural a los que pertenece el intérprete del texto y, por último, de toda la estructura, habitual para él, de construcciones artísticas.

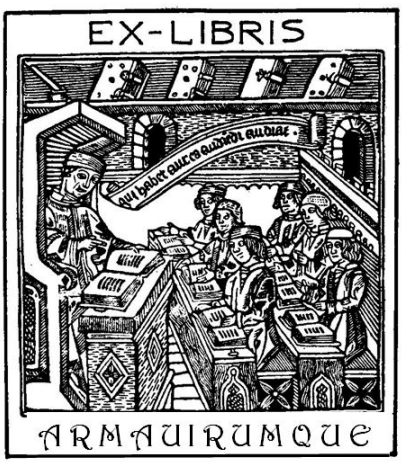
Recordaremos que los sistemas de relación de conceptos representan la expresión más real de los modelos del mundo en la conciencia del hombre. Así, pues, el texto artístico se percibe sobre el fondo y en lucha contra todo el conjunto de modelos del mundo activos para el lector y para el autor. Al descubrir uno u otro modelo de este tipo (por ejemplo, el modelo de la conciencia cotidiana de una época y cultura determinadas), podemos determinar con suficiente exactitud sus principales oposiciones semánticas y oponerlas a las deriva-

das y facultativas. Es natural que el texto que infringe las primeras se perciba como más «fuerte».

Además, la indicación de cuál de los sistemas modelizadores generales se halla en conflicto más agudo con el texto se revelará como suficientemente objetiva. Pueden aquí activarse los sistemas tanto artísticos como no artísticos. Así, *Boris Goudunov* representa un conflicto con las normas de construcción de un texto dramático, mientras que la «blusa amarilla» de Mayakovski entra en conflicto con las normas pequeño-burguesas sobre la apariencia cotidiana del poeta.

Sin embargo, los distintos modelos del mundo poseen diverso valor en el sistema general de la cultura. Si tenemos en cuenta el índice cualitativo (el peso específico en la concepción general del mundo de aquellas estructuras semánticas con las cuales la poesía entra en conflicto) y cuantitativo (se toca un modelo habitual del mundo o una parte esencial de todo el conjunto de los mismos), podemos obtener una idea acerca de las leyes objetivas de la fuerza poética y de la impotencia artística y esperar distinguir entre la energía del innovador y los esfuerzos pseudoinnovadores del epígono.

Y también por aquí llegamos de nuevo a la conclusión de que es imposible toda discusión fundada sobre la peculiaridad individual de la obra de arte sin describir las estructuras tipo: la fuerza, el dinamismo de un texto innovador se halla determinado en gran parte por la significación y fuerza de los obstáculos que se encuentran en su camino. El triunfo solemne del epígono sobre el ayer de la conciencia del lector es similar a la proeza de Falstaff matando al ya muerto Henry Hotspur.



# EL EJE SINTAGMATICO DE LA ESTRUCTURA

Repeticiones de diversos niveles desempeñan un papel importante en la organización del texto y desde hace tiempo atraen la atención de los investigadores. No obstante, la reducción de toda la construcción artística a repeticiones nos parece errónea. Y no se trata solamente de que las repeticiones, particularmente en la prosa, abarcan una parte insignificante del texto, quedando todo lo demás fuera del campo de visión del investigador como estéticamente no organizado y, por consiguiente, artísticamente pasivo. La esencia de la cuestión reside en que las propias repeticiones se revelan como artísticamente activas precisamente en relación con determinadas transgresiones de la repetición (y a la inversa). Tan sólo si se tienen en cuenta estas dos tendencias opuestas se puede descubrir la esencia de su funcionamiento estético.

La combinación de elementos que se repiten y la combinación de elementos que no se repiten se basan en diferentes mecanismos lingüísticos. La primera tiene como fundamento aquellas relaciones que surgen entre fragmentos del discurso mayores que la oración, la segunda, las que aparecen en el interior de la oración. En el primer caso entre las partes que se combinan existe una relación de independencia formal y de igualdad estructural. La relación entre ellas es únicamente semántica y se expresa mediante una simple parataxis. En el caso límite la relación semántica no es obligatoria:

Na uglu stoit apteka,
L'ubov' sušit čeloveka.

[*En la esquina hay una farmacia,*
*El amor consume al hombre.*]

Kak po našemu po sadu vs'o letajet belyj puch-
Chuže netu toj dosady, kogda mylyj l'ubit dvuch.

[*Como vuela y vuela por nuestro jardín la blanca pelusa;*
*No hay peor despecho que cuando el amado quiere a dos.*]

Los fragmentos del texto, que en cierto sentido se perciben como equivalentes, se unen mediante parataxis o yuxtaposición. El ornamento puede servir de modelo de este tipo de construcción.

Otro tipo de combinación está relacionado con la sintaxis tradicional. Supone la combinación de elementos diversos, presentando, al mismo tiempo, condiciones complementarias. 1) Todos los elementos deben formar un todo estructural, una oración, dentro de la cual reciben una cierta especialización constructiva. De este modo, el texto, concebido como oración, debe poseer una extensión finita con una división en el interior de ésta en elementos funcionalmente desiguales. 2) La relación entre los elementos debe estar formalmente expresada, sobreentendiéndose, en particular, que a los elementos recíprocamente relacionados les deben corresponder ciertos rasgos estructurales iguales (por ejemplo, la concordancia y otras formas de relación gramatical entre las partes de la oración).

Parece esencial destacar que las conexiones entre elementos homogéneos crean una estructura que se repite de carácter en principio infinita, y las conexiones entre elementos heterogéneos, una estructura de tipo finito, de lo cual hablaremos con más detalle más adelante.

*Secuencias fonológicas en el verso*

Examinemos la estructura fonológica del fragmento de la poesía de K. N. Batiushkov, *K drugu* [*A un amigo*], que provocó la observación de Pushkin: «¡Sonidos italianos! ¡Qué mago es este Batiushkov!»:

Nrav tichij angela, dar slova, tonkij vkus,
L'ubvi i oči i lanity,
Čelo otkrytoje odnoj iz važnych muz
I prelest' devstvennoj Charity

[*Genio dulce, don de palabra, gusto exquisito,*
*De amor los ojos y mejillas,*
*La frente despejada de una de las musas altivas*
*Y el encanto de una Gracia virginal*]

a i i a e a a o a o i u
u i i o i i a i y
e o o y o e o o i a y u
i e e e e o a i y

Es fácil observar que al final de cada verso cambia bruscamente el principio de construcción fonológica. Si contamos tres-cuatro fonemas a partir del final, obten-

dremos una división, en la cual, en la mitad de la izquierda, se expresará claramente una tendencia a la unificación fonológica; en la de la derecha, una tendencia a la variedad.

Los fonemas vocales que figuran en la parte de la izquierda una sola vez son excepciones y su aparición, una casualidad manifiesta, inevitable al construir los versos a partir de material léxico inteligible. Las terminaciones (los 3-4 fonemas últimos) están compuestas enteramente de fonemas aislados (si repiten alguna de las vocales de la primera mitad, se trata casi siempre de una vocal aislada para el grupo de la izquierda).

La primera observación que puede extraerse es que en la zona de la terminación de estos versos chocan la ordenación fonológica con un «desorden» deliberado.

Sin embargo, en una serie de casos nos hallamos ante el paso contrario al final del verso a la ordenación de fonemas idénticos. Ello prueba que, ante todo, es esencial *sustituir* al final de la unidad estructural (verso, estrofa) el principio constructivo en el momento en que aumenta excesivamente la posibilidad de predicción. Citaremos un ejemplo:

Unylo junoša gl'adel
Na opusteluju ravninu
I grusti tajnuju pričinu
Istolkovat' sebe ne smel.

[*El joven contemplaba melancólico*
*La llanura desierta*
*Y de la tristeza la razón secreta*
*No se atrevía a explicarse a sí mismo.*]

(PUSHKIN)

El último verso de este fragmento, que representa un todo sintáctico-entonacional acabado, desde el punto de vista de la fonología vocálica aparece así:

i o o a e e e e

Es evidente el principio de paso de la combinación de vocales distintas a su repetición.

Sería, no obstante, erróneo reducir el significado estructural de la combinación de diversos elementos tan sólo a un contraste con el principio de repetición. Posee un significado perfectamente autónomo:

Okna zapoteli.
Na dvore luna.
I stoiš' bez celi
U okna.

[*Las ventanas empañadas.*
*Fuera está la luna.*
*Y uno permanece sin motivo alguno*
*Junto a la ventana.*]

(A. Belí)

El último verso forma una cadena de vocales u-o-a. Estas vocales son cualitativamente distintas y, al mismo tiempo, forman una determinada secuencia estructural. La consecuencia de esto es algo que no tendría lugar si se repitieran idénticos elementos estructurales: el fraccionamiento de cada uno de los elementos en rasgos diferenciales de nivel inferior, en el cual es posible destacar lo común y confrontar lo diferente de la serie estructural que nos interesa.

La cadena u-o-a contiene un determinado conjunto de rasgos distintivos, comunes para todos los elementos que la componen: las oposiciones «vocal-no vocal», «serie anterior-serie no anterior» revelan su carácter común. En cambio, según el rasgo «cerrada-abierta» ofrecen una progresión consecuentemente gradual. La estructura fonológica de las vocales de este verso activa el rasgo «abierta-cerrada», elevándolo al rango de elemento estructural singnificante:

On Iovu iz tuči rek.

[*Habló a Job desde una nube*]

(Lomonosov)

o-i-o-u-i-u-i-e

Si incluimos la «e» (la aparición de un fonema asistémico al final de la serie es fenómeno que ya comprendemos [1]), podremos observar una secuencia regular en el cambio de elementos que, a primera vista, parecen no ordenados.

Ante todo, puede representarse todo el verso como organizado desde el punto de vista del cambio de vocales anteriores y posteriores (desde este punto de vista, «o» y «u» aparecerán como un mismo elemento, e igualmente «i» y «e»). Si designamos las vocales de la serie anterior como + y las de la posterior como —, obtendremos el siguiente cuadro:

— + — — + — + +

[1] Es significativo que la infracción (lo inesperado) en la estructura fonológica del verso está relacionada muy a menudo con la rima: el elemento asistémico es un elemento de otro sistema. La confusión de dos niveles regulares *(cada uno en el interior de sí mismo)* mantiene la medida necesaria de sorpresa.

Un cierto desorden sobre el fondo del esquema ideal que esperamos

$$- + - - + - - + (-)$$

no hace sino activar el rasgo de transición de una serie a otra, impidiéndole que se convierta en automático, imperceptible.

Sin embargo, si dividimos toda la secuencia de fonemas vocálicos del verso en combinaciones de tres, obtendremos unos ciertos grupos de entornos de los fonemas vocálicos:

oio - iou - oui - uiu - iui

Ofrece interés aquí la realización sucesiva de todas las posibilidades. Los sonidos se hallan en un entorno homogéneo y heterogéneo. Unos mismos elementos aparecen unas veces como miembro central, otras, como marco. Y cada una de estas combinaciones activa nuevos rasgos distintivos. Un mismo fonema «i» enmarcado en «oio» y «uiu» cobra un contenido distinto: destacan diversos rasgos distintivos, se distribuyen de un modo diferente el «grupo de lo común» y el «grupo de las diferencias». Si, partiendo de este punto de vista, volvemos a los versos citados anteriormente de *Los cíngaros*, descubriremos un cuadro que no carece de interés.

Si dividimos los fonemas vocálicos en grupos de tres (esto se justifica además por el hecho de que este límite coincidirá casi siempre con los límites de las palabras), obtendremos lo siguiente:

uyo uoa ae
aou eu aiu
iui auu iiu

Recordaremos que en el último —cuarto— verso la «u» no aparece ni una sola vez. Mientras que aquí la «u» aparece en las más diversas combinaciones (tanto por su calidad como por su orden). Consideremos la «u» como un elemento siempre idéntico, igual a sí mismo. En este caso se convertirá en el elemento que se repite en ciertas unidades que no se repiten, en la condición de su concordancia. No surge la necesidad de descomponer este fonema en rasgos distintivos. Es más, el propio fonema quedará reducido a la situación de rasgo distintivo en una estructura construida de elementos de nivel superior. Si prestamos atención al hecho de que la combinación «o-u» activa el rasgo de abertura, «i-u» de labialización, «e-u» de serie, etc., es evidente que en cada una de estas «u» se actualizan diversos aspectos, y que la unidad no se constituye como una

cierta realidad física (como sucedía en el primer caso), sino como un constructo, como la combinación de las diversas oposiciones fonológicas dadas en el texto. De este modo, la combinación de elementos idénticos nos lleva a estructuras de niveles superiores, y la combinación de elementos distintos, a estructuras de niveles inferiores. Y puesto que el elemento de la construcción artística no es igual a sí mismo —todo nivel de estructura se halla, con palabras de Tiutchev, «entre un doble abismo»—, se traduce al lenguaje de niveles de estructura superiores e inferiores.

Es preciso señalar que en la mayoría de los casos de semantización secundaria, determinados por la atribución a los sonidos del lenguaje de la poesía de significación inmediata, en particular, todos los casos de onomatopeya, están relacionados no con fonemas, sino con rasgos distintivos, puesto que en ellos la naturaleza acústica se expresa de un modo mucho más inmediato. El célebre «t'aželozvonkoje skakanje» [«el galope de pesada sonoridad»] suscita, desde luego, diverso tipo de asociaciones con el mundo de los sonidos reales no como consecuencia de la repetición de determinados fonemas, sino en la medida en que la oposición «z-s» pone al descubierto el rasgo de sonoridad. Las oposiciones «v-k», «s-k», «n-k» activan diversos rasgos distintivos del fonema «k». Se pone al descubierto de este modo la sonoridad, explosión, oclusión que se semantizan fácilmente como imitaciones de los sonidos reales.

Son precisamente los rasgos distintivos de los fonemas los que son portadores de diversos tipos de articulación y, debido a esto, se relacionan fácilmente con determinada mímima, lo cual conduce a una semantización secundaria.

Incluso en aquellos casos en que nos resulta difícil captar el principio de organización fonológica, este principio se revela al final del verso mediante el cambio del sistema de fonemas. La realidad de la tendencia al cambio de la estructura del vocalismo en la zona de la cláusula se comprueba bien en los textos en los que abundan los nombres exóticos o el léxico «transmental» (así como en los textos «absurdos»). Una mayor libertad en las combinaciones semánticas hace que las leyes de organización fonológico se pongan de manifiesto de un modo más directo. Es significativo que la presencia o ausencia de rima hace que esta ley sea menos evidente, aunque no la suprima. Citaremos dos ejemplos.

*Hiawatha*, de Longfellow, en traducción de Bunin. La ausencia de rima hace particularmente evidente la ruptura fonológica al final del verso:

I op'at' oni besedu
Prodolžali: govorili
I o Vebone prekrasnom,
I o tučnom Savondaži,
I o zlom Kabibonokke;
Govorili o Venone...

[*Y de nuevo la charla*
*Continuaron: hablaron*
*Y de Vebon el bello,*
*Y del obeso Shabondazi,*
*Y del avieso Kabibonoca;*
*Hablaron de Venon...*]

i o a o i e e u
o o a i o o i i
i o e o e e a o
i o u o a o a i
i o o a i o o e
o o i i o e o e

*El caballo de Prževal'ski,* de Jlebnikov:

Čtob, cenoj raboty dobyty,
Zeleneje stali čoboty,
Černoglazyje, jejo
Šopot, ropot, negi ston,
Kraska t'omnaja styda,
Okna, izby s trech storon,
Vojut sytyje stada...

[*Para que, conseguidas a costa del trabajo,*
*Sean más verdes las botas,*
*De ojos negros, su*
*Susurro, murmullo, queja de placer,*
*El color oscuro de la vergüenza,*
*Ventanas, isbas por tres lados,*
*Aúllan los rebaños bien alimentados...*]

e e o a o *y* o *y y*
e e e e a *i* o o *y*
e o a y *e e* o
o o o o *e i* o
a a e a a *y* a
o a i y *e* o o
o u y y *e a a*

*Sintagmática de las unidades léxico-semánticas*

Los elementos generales de la lengua se convierten en artísticamente significativos, si se descubre en su

uso una cierta premeditación: en el caso en que se infringe la corrección obligatoria para un texto no artístico, si la frecuencia o rareza en el uso de tal o cual forma se desvía perceptiblemente de los índices lingüísticos generales, si para la expresión de tal o cual función de la lengua existen dos (o más) mecanismos equivalentes de los cuales se elige uno, etc. Como resultado de las conexiones gramaticales, semánticas, estilísticas que existen en la lengua, surgen determinadas exigencias de construcción «correcta» de las cadenas de palabras. La infracción de cualquiera de estas reglas (es decir, la infracción de las prohibiciones) lleva a que la conexión interrumpida (transferida de la categoría de obligatorias a la de facultativas) resulte portadora de tales o cuales significados (en calidad de obligatorios eran semánticamente neutrales).

La supresión de determinadas prohibiciones, obligatorias en la lengua, sobre la combinación de palabras en cadenas (oraciones) constituye la base de la sintagmática artística de las unidades léxicas.

Examinemos el caso fundamental, la supresión de prohibiciones semánticas.

La combinación de unidades léxico-semánticas prohibida (incorrecta) en la lengua corriente y permitida en el lenguaje de la poesía constituye la base de los tropos. Examinemos desde este punto de vista el tipo fundamental de tropo, la metáfora[2].

Puesto que la metáfora lingüística y la metáfora artística del texto representa fenómenos completamente distintos —una es correcta en el contexto del lenguaje corriente y en este sentido puede equipararse a la palabra usual; la otra, fuera del contexto poético dado, carece de sentido y posee únicamente una semántica ocasional—, es evidente que elegir para el análisis la metáfora, cuyo uso ha pasado de la poesía a la lengua y se ha convertido en correcta para contextos no artísticos (tipo «el susurro del bosque», «los brillantes suspendidos de la hierba»), significa complicar el problema, al operar con una estructura semántica de doble funcionamiento. Es precisamente el deseo de empezar el análisis por los casos sencillos lo que nos obliga a considerar aquellas metáforas cuyo uso, fuera del texto dado, las convierte en una combinación de palabras desprovistas de sentido.

Efectuemos un experimento. Tomemos la oración «Los sillones cubiertos de mollas de las damas» e intentemos establecer si esta frase es semánticamente correcta o no. El autor de las líneas ha tenido que efectuar este

[2] Sobre el mecanismo de la metáfora véase: Ju. I. Levin, *Struktura russkoj metafory* [*La estructura de la metáfora rusa*].—*Trudy po znakovym sistemam* [*Trabajos sobre sistemas de signos*], II, Tartu, 1965; Chr. Brook-Roose, *A Grammar of Metaphor*, London, 1958.

y otros experimentos análogos. Si descontamos las respuestas de aquellos que conocían la fuente de la cita, los resultados fueron, por regla general, los siguientes: los oyentes no distinguían esta oración de otras cadenas de palabras compuestas arbitrariamente (gramaticalmente correctas, pero semánticamente incorrectas). La respuesta más extendida era: «En un significado lingüístico general carece de sentido, pero en un texto poético puede entenderse como inteligible» [3]. La respuesta que más interés ofreció fue ésta: «Antes de decidir la cuestión acerca de la corrección semántica, es preciso saber si se trata de versos o no». Esta contestación nos lleva a la esencia misma de la combinación de unidades semánticas en la poesía. En un texto no artístico nos encontramos ante unas entidades semánticas y unos procedimientos correctos de combinación de estos elementos en frases semánticamente regulares. En el texto artístico las palabras se presentan (junto a su contenido de la lengua general) como pronombres, como signos para designar un contenido todavía no aclarado. Este contenido se construye a partir de sus relaciones. Si en un texto no artístico la semántica de las unidades dicta el carácter de las relaciones, en el artístico, el carácter de las relaciones dicta la semántica de las unidades. Y puesto que el texto real posee a la vez un significado artístico (supralingüístico) y no artístico (propio de la lengua natural), ambos sistemas se proyectan recíprocamente y cada uno de ellos, sobre el fondo del otro, se percibe como una «infracción regular de la ley», lo cual es condición de la saturación informacional.

La clasificación habitual de las metáforas, que se remonta a Aristótoles, desde un punto de vista puramente lógico (sustituciones por contigüidad, analogías, etcétera), describe únicamente un aspecto parcial del problema.

Parece más general el siguiente enfoque. Examinemos las combinaciones:

Volk rasterzal jagn'onka

[*El lobo ha despedazado un cordero*]

y

Volk rasterzal kamen'

[*El lobo ha desgarrado una piedra*]

[3] Sobre el concepto lingüístico de la frase regular véase: I. I. Revzin, *Modeli jazyka* [*Modelos de la lengua*], pp. 60-61.

Gramaticalmente ambas proposiciones son correctas. Semánticamente la primera puede considerarse correcta, la segunda, no. Al parecer, si consideramos las tres palabras que componen esta proposición como determinados conjuntos de rasgos distintivos semánticos, el rasgo de despedazar entrará en el concepto de «lobo» en combinación con el rasgo gramatical del sujeto, y «cordero», con el de complemento. De este modo, para que las unidades semánticas dadas sean combinables, deben poseer un rasgo semántico distintivo común.

En poesía funciona un orden inverso: el hecho de la combinación determina la presunción de la existencia de comunidad semántica. El caso extremo, y por consiguiente el que pone en claro el mecanismo, es aquel en el que el elemento común, complementario respecto a la regularidad gramatical, no es semántico, sino, por ejemplo, fonológico:

...Tem časom, kak serdce, plešča po ploščadkam,
Vagonnymi dvercami syplet v stepi...

[*...En la hora en que el corazón, batiendo en las plataformas,*]
*Desparrama por la estepa las puertas de los vagones...*]
(PASTERNAK)

«Plešča po ploščadkam» [«batiendo por las plataformas»]: la comunidad del grupo fonológico «plsca» sugiere al poeta la posibilidad de combinar estas palabras, y ya después, partiendo de este hecho, se crea ese segundo significado, para el cual «pleskat'» [«batir»] y «ploščadka» [«plataforma»] tomadas aisladamente, no son sino pronombres que se cargan con una semántica ocasional.

Sin embargo, son posibles otros casos no tan extremos. La vía más sencilla de formación de significados secundarios es la sustitución del rasgo semántico esperado por el opuesto. Así, en la combinación «provodit'» [«pasar»] o «skorotat' večer» [«acortar la tarde»], el verbo «provodit'» tiene un significado de actividad, cuyo sentido reside en llenar una extensión limitada de tiempo, mientras que «skorotat'», en convertir lo largo en corto. En ambos casos se trata de establecer una relación respecto a una cierta delimitación temporal. Y en todos los sinónimos «tarde», «hora», «tiempo» o cualquier otra designación de un espacio de tiempo está presente el significado de duración medida[4]. El rasgo semántico distintivo común que forma parte de la opo-

[4] Cf. el artículo extraordinariamente interesante de GUNNAR JAKOBSON, *El desarrollo del concepto del tiempo a la luz del eslavo čash.—Scandoslavica*, IV, Munksgaard-Copenhagen, 1958, que pone al descubierto la semántica de la extensión espacial en el eslavo *čas* [hora].

sición «mensurable-inmensurable» como primer término, hace que las palabras se combinen semánticamente. Pushkin recurre a esta expectación, pero a la vez la defrauda, al sustituir el primer miembro de la oposición por el segundo (en el diálogo en el infierno del esbozo de un proyecto sobre Fausto):

Ved' my igrajem ne <iz> <?> deneg,
A tol'ko b večnost' provodit'!

[*Pues no jugamos <por> <?> dinero,*
*¡Sino sólo por pasar la eternidad!*]

La combinación de lo no combinable —«večnost'» [«eternidad»] con su ausencia del rasgo de mensurabilidad y del verbo «provodit'» [*aquí*, «pasar un rato»]— activa aspectos inesperados del significado: la eternidad aparece como una cadena inconmensurable de espacios de tiempo mensurables (¡la eternidad ocupada en partidas de burro!). En este serie semántica secundaria la eternidad no es ya sólo un antónimo del tiempo («ya no habrá más tiempo»), sino también su sinónimo (son recíprocamente sustituibles en un entorno idéntico).

En un texto de Pasternak *(Raspad* [*Desintegración*]), nos encontramos ante un caso más complejo:

Kuda časy nam zatesat'?
Kak skorotat' teb'a raspad?
Povolžjem mira čudesa
Vz'alis', bušujut i ne sp'at.

[*¿Dónde meteros, horas?*
*¿Cómo abreviarte, desintegración?*
*En la región del Volga los milagros del mundo*
*Han aparecido, se han desencadenado y no duermen.*]

«Skorotat' raspad» [«abreviar la desintegración»] atribuye a la desintegración el rasgo de delimitación temporal que no le es propio ni en su forma directa, ni en la negativa (es significativo que, en física, cuando se precisa emplear esta palabra con el significado de extensión temporal mensurable, se añade «período», formando un término-locución indisoluble «período de semidesintegración»). Este significado de la palabra «desintegración» esta inspirada, al parecer, por las palabras de Hamlet al final del primer acto sobre la desintegración como intervalo entre siglos antes unidos («raspalas' sv'az' vrem'on» [«el tiempo está fuera de quicio»].

De este modo, se puede definir la metáfora —y más ampliamente el tropo— como una tensión entre la estructura del lenguaje del arte y de la lengua natural.

El carácter de los tropos nos introduce en gran parte en la estructura semántica del lenguaje artístico de la poesía como estructura particular. De aquí se infiere, por un lado, que el sistema de los tropos está determinado por la estructura general del pensamiento estético y filosófico-ideológico del escritor dado; por otro, por el hecho de que el sistema de tropos es funcionalmente homogéneo a otros tipos de sintagmática artística. No es casual que en aquellos géneros donde la metáfora está muy desarrollada (por ejemplo, en la lírica sin argumento) cobre menor desarrollo la organización argumental del texto (la sintagmática de las unidades suprafraseológicas), y a la inversa.

En este sentido, entre la metáfora, por un lado, y la alegoría y el símbolo, por otro, conceptos éstos que a menudo se comparan, existe una diferencia mucho más profunda de que lo que, por regla general, se supone. La metáfora se construye como acercamiento de dos unidades semánticas autónomas, la alegoría y el símbolo, como profundización en el significado de una unidad. La diferencia entre ellos es la diferencia que existe entre los ejes sintagmático y paradigmático de la organización del texto artístico.

# COMPOSICION DE LA OBRA ARTISTICA VERBAL

*Marco*

Habitualmente se entiende por composición la organización sintagmática del texto. Por consiguiente, la segmentación paradigmática de los elementos de un nivel dado debe preceder al estudio de su coordinación sintagmática.

Sin embargo, como ya hemos visto, la segmentación de los elementos argumentales depende de las oposiciones fundamentales, y éstas, a su vez, pueden aislarse únicamente en el interior de un campo semántico previamente delimitado (la segmentación de dos subconjuntos recíprocamente complementarios es posible tan sólo si existe un conjunto universal dado de antemano). De aquí se infiere que el problema del marco —el límite que separa un texto artístico de un no texto— es fundamental. Las mismas palabras y oraciones, que constituyen el texto de la obra, se dividirán distintamente en elementos argumentales según donde se trace la raya que separe el texto del no texto. Lo que se halle al exterior de esta raya no forma parte de la estructura de la obra dada: o no es una obra o es otra obra. Así, por ejemplo, en el teatro del siglo XVIII los bancos de los espectadores particularmente privilegiados se ponían en el escenario de tal modo que los espectadores de la sala veían simultáneamente a aquéllos y a los actores. Pero en el espacio artístico de la obra, situado en el interior del marco que lo delimita, entraban solamente los actores; por eso el espectador veía en el escenario a otros espectadores, pero reparaba en ellos.

El marco del cuadro puede ser una obra de arte independiente; sin embargo, se halla al otro lado de la línea que delimita la tela, y no lo vemos cuando contemplamos el cuadro. Pero basta con considerar el marco como un texto independiente, para que la tela desaparezca del campo de nuestra visión artística: queda al otro lado del límite. Un telón pintado especialmente para una obra dada forma parte del texto; un telón que no cambia, no. El telón del Teatro de Arte de Moscú, con la imagen de la gaviota volando, común para todas las obras que se presentan en el escenario del teatro,

se halla fuera del texto. Pero bastará con que nos imaginemos todas las representaciones del teatro como un texto único (ello es posible al existir un enfoque artístico-ideológico común), y cada pieza como elemento de esta unidad, para que el telón se halle dentro del espacio artístico. Se convertirá en elemento del texto, y nosotros podremos hablar de su función composicional.

La célebre *Magdalena arrepentida,* de Ticiano del Ermitage, puede ser un ejemplo de impenetrabilidad del marco a las relaciones semánticas. El cuadro tiene un marco artístico que representa dos hombres semidesnudos con los bigotes retorcidos. La combinación del argumento del cuadro y del argumento del marco produce un efecto cómico. Sin embargo, esto no ocurre, puesto que, al contemplar el cuadro, excluimos el marco de nuestro campo semántico: éste no es sino el límite encarnado del espacio artístico que constituye un universo total. Basta con prestar atención al marco como texto autónomo para que el cuadro se convierta en su límite y, en este sentido, no se distinga de la pared. El marco del cuadro, las candilejas del teatro, el límite de la pantalla constituyen los límites de un mundo artístico cerrado en su universalidad.

Con esto se hallan relacionados algunos aspectos teóricos del arte como sistema modelizador. Al ser espacialmente limitada, la obra de arte representa un modelo del mundo ilimitado.

El marco del cuadro, las candilejas del teatro, el principio y el final de la obra literaria o musical, las superficies que delimitan la escultura o la construcción arquitectónica del espacio artísticamente incluido en ella, todo esto no son sino diferentes formas de una regularidad general del arte: la obra de arte representa un modelo finito del mundo infinito. Ya por el hecho de que la obra de arte representa en principio el reflejo de lo infinito en lo finito, de la totalidad en el episodio, no puede construirse como una copia del objeto en las formas que le son propias. Es siempre la reproducción de una realidad en otra, es decir, es siempre una *traducción.*

Citaremos un solo ejemplo, tomado de una esfera no artística, que muestra la relación existente entre el problema del límite y la convención del lenguaje de la reproducción del objeto en otro objeto.

La tesis inicial de la geometría de Lobachevski es la negación del quinto postulado de Euclides, según el cual «por un punto del plano no puede trazarse más que una recta paralela a una recta dada». La suposición contraria rompe totalmente con las habituales nociones y, al parecer, no puede representarse en un plano mediante los procedimientos «usuales» (según la terminología de Lobachevski) de la geometría. Sin em-

bargo, basta con trazar en un plano euclidiano un círculo, como lo hizo el matemático alemán Klein, y empezar a considerar únicamente su interior, excluyendo la circunferencia y la parte exterior de la observación, para que sea posible modelizar las tesis de la geometría de Lobachevski. Es suficiente echar una mirada al dibujo para convencerse de que en el interior de la circunferencia (la cual aparece en su delimitación como una reproducción de todo el espacio de Lobachevski y las cuerdas trazadas en este espacio como sustitutos de rectas) la tesis de Lobachevski sobre la posibilidad de trazar por un punto dos paralelas (aquí, cuerdas) a una recta se cumple. Es precisamente el carácter de delimitación del espacio el que permite considerar la geometría habitual en el interior del círculo como modelo de la geometría de Lobachevski [1].

El ejemplo citado guarda una relación directa con el problema del marco en el arte. Al modelizar un objeto infinito (la realidad) a través de los medios de un texto finito, la obra de arte sustituye con su espacio no una parte (más exactamente, no sólo una parte) de la vida representada, sino la vida en su totalidad. Cada texto aislado modeliza simultáneamente un objeto particular y un objeto universal. Así, el argumento de *Ana Karenina*, por un lado, representa un cierto objeto reducido: el destino de la heroina, el cual puede compararse perfectamente al de los individuos que nos rodean en la vida diaria. Este objeto, dotado de un nombre propio y de todos los atributos de la individualidad, no constituye sino una parte del universo reflejado en el arte. En este sentido, el destino de la protagonista puede compararse a un sinnúmero de otros destinos. Sin embargo, este mismo argumento supone, por otro lado, la representación de un objeto distinto con tendencia a ampliarse infinitamente. Puede presentarse el destino de la heroina como el reflejo del destino de *toda* mujer de una época determinada y de un determinado círculo social, de *toda* mujer, de *todo* ser humano. En caso contrario, las peripecias de su tragedia suscitarían un interés puramente histórico, y para el lector ajeno a los problemas especiales del estudio de unas costumbres y modo de vida que han pasado a la historia serían simplemente aburridas. Pueden, por consiguiente, destacarse en el argumento (y más ampliamente, en la narración) dós aspectos. Uno de ellos, en el cual el texto modeliza todo un universo, podría denominarse mitológico, el segundo, que representa un

[1] Del dibujo se desprende que en el espacio entre las cuerdas AD y CE se puede, en el interior del espacio del círculo, trazar una serie de cuerdas que satisfagan a la exigencia de pasar por el punto A y no intersecarse con la cuerda B, cosa que sería imposible si nos halláramos ante una superficie ilimitada.

episodio de la realidad, de la fábula. Se puede señalar que son posibles textos artísticos cuya relación con la realidad se establece únicamente según el principio mitológico. Se tratará de textos que representan *todo* no mediante episodios aislados, sino en forma de esencias puras, por ejemplo, de mitos. Sin embargo, los textos construidos solamente según el principio de fábula son, al parecer, imposibles. No se percibirán como modelos de un cierto objeto, percibiéndose como el objeto en sí mismo. Incluso en aquellos casos en que la «literatura del hecho», la crónica de Dziga Vertov o el «cinéma-vérité» tienden a sustituir el arte por fragmentos de la realidad, crean inevitablemente modelos de carácter universal, «mitologizan» la realidad, aunque sólo sea por el montaje o la *no inclusión* de determinados aspectos del objeto en el campo de visión de la cámara. Así, pues, es precisamente el aspecto «mitologizante» el que está relacionado, ante todo, con el marco, mientras que el aspecto de fábula tiende a su destrucción. Por regla general, el texto artístico moderno se construye sobre la base del conflicto entre estas tendencias, de la tensión estructural entre ellas.

En la práctica se adquiere conciencia casi siempre de este conflicto a través de la discusión entre la idea de que la obra de arte es una reproducción convencional del objeto («generalización»), como consideraban los románticos y realistas del siglo XIX, o el objeto en sí («la cosa»), como consideraban, por ejemplo, los futuristas y otras tendencias del arte del siglo XX relacionadas con la vanguardia.

La agudización de estas discusiones, es devir, de hecho, de las discusiones sobre la naturaleza de la convención en el arte, llevará necesariamente a una agudización del problema de los límites del arte. Una estatua barroca que no cabe en su pedestal, el *Viaje sentimental*, de Sterne, que termina ostensiblemente por un «no final», las piezas de Pirandello o las puestas en escena de Meyerhold, que llevan la acción fuera de las candilejas, *Eugenio Oneguin*, que se interrumpe sin que exista un desenlace del argumento, o «el libro sobre el soldado» *Vasili Tiorkin*, que se opone a los «expedientes» oficinescos precisamente porque es, como la vida, infinito:

Bez načala, bez konca.
Ne godits'a v «delo»!,

[*Sin principio, sin final,*
*No sirve para el «expediente»*,]

Todo esto no son sino distintas formas del conflicto entre los aspectos mitológico y de fábula del texto.

Lo dicho reviste particular importancia en relación con el problema del marco del texto artístico verbal. El marco de la obra literaria lo forman dos elementos: el principio y el final. El particular papel modelizador de las categorías de principio y fin está relacionado directamente con los modelos culturales más generales. Así, por ejemplo, para un ámbito muy amplio de textos los modelos culturales ofrecerán una marcada regularidad de estas categorías.

Es característico de muchos mitos o textos de la alta Edad Media el papel elevado que desempeña el comienzo como límite fundamental. Ello corresponderá a la oposición entre lo existente como creado y lo no existente como no creado. El acto de creación es un acto de comienzo. Por eso existe lo que tiene comienzo. Por eso en las crónicas medievales la afirmación de su propio país como existente en el sentido cultural histórico y estatal revestirá a menudo la forma de una narración sobre el «principio» de su país. Así, la crónica de Kiev se define a sí misma de la siguiente manera: «Esta narración de los tiempos pasados dice de dónde vino la tierra rusa, quien empezó a reinar primero en Kiev y de dónde empezó a ser la tierra rusa». Es un relato sobre los orígenes. No sólo las tierras, sino también las familias, las estirpes existen si pueden indicar quién fue su fundador.

El principio posee una determinada función modelizadora: es no sólo una prueba de la existencia, sino también la sustitución de la categoría posterior de causalidad. Así, la explicación y valoración de un hecho cualquiera, por ejemplo, del asesinato por parte de un príncipe de su hermano, se realiza mediante la indicación de *quién fue el primero* en cometer este pecado. Gogol reproduce este mismo sistema de nociones en *La venganza terrible*, donde todo nuevo crimen aparece no como consecuencia del acto inicial, sino como desarrollo del propio primer acto de asesinato. Puede compararse con esto la afirmación de Iván el Terrible de que Kurbski, al huir al extranjero, había condenado las almas de sus antepasados ya muertos. Es significativo que se trate no de descendientes, sino de antepasados. El texto no se orienta hacia el final, sino hacia el principio. Lo principal no es «cómo terminó», sino «de dónde vino».

No debe creerse que este tipo de «mitologización» sea propio únicamente de la *Crónica de los tiempos pasados* o de, digamos, la *Historia de la Desgracia-desventura*, donde el destino del «valiente muchacho» va precedido de la siguiente introducción:

Y al principio de este siglo perecedero
Creó el cielo y la tierra,
Creó Dios a Adán y a Eva...
...A veces la raza de los hombres es malvada:
Al principio era insumisa...

La tendencia a explicar el fenómeno señalando sus orígenes es propia de un gran número de modelos culturales totalmente modernos, por ejemplo, de la etapa evolucionista genética de la ciencia que sustituía, digamos, el estudio de la lengua como estructura por el estudio de la historia de la misma, y el análisis de las funciones del texto de arte en la colectividad, por investigaciones sobre el origen de los textos. Lo dicho no pone en duda la importancia de semejantes investigaciones, tan sólo indica la relación que guardan con determinadas formas de delimitaciones de los modelos de la cultura.

Los modelos de la cultura en los que el principio se halla altamente marcado están relacionados de un modo determinado con la aparición de textos delimitados solamente desde un punto de vista, el del principio.

Pueden citarse textos que se consideran «delimitados» si poseen un principio. El final se excluye totalmente, el texto exige una continuación. Tales son las crónicas. Estos textos no pueden terminar. Si el texto se interrumpe, debe encontrarse un continuador, de lo contrario el texto empieza a percibirse como defectuoso, incompleto. Al recibir un «final», el texto se convierte en incompleto. Un carácter abierto por principio poseen textos tales como las coplas de actualidad del tipo de los *noëls,* los cuales deben desarrollarse a medida que se desarrollan los acontecimientos. Se basan en el mismo principio *El cantor en el campo de los guerreros rusos,* de Zhukovski, y *La casa de los locos,* de Voyeikov. Se podría señalar igualmente obras que se publican por capítulos, entregas, que el autor continúa después de que el lector ya conoce parte del texto: *Eugenio Oneguin* o *Vasili Tiorkin.* Es significativo que, en el momento de convertir la «colección de capítulos abigarrados», publicados durante una serie de años, en un libro, en un texto único, Pushkin no le confirió los rasgos de «acabado», incluso redujo la función del comienzo: al ofrecer en el capítulo séptimo una parodia de introducción clasicista al poema («aunque tarde, ya hay introducción»), Pushkin subrayó la «falta de comienzo» del poema. Una transformación similar sufre *Tiorkin.* Pueden descubrirse rasgos de este mismo principio constructivo en la composición de series de novelas o películas que se prolongan porque los autores no se deciden a «matar» al protagonista, ya favorito del lector, o porque explotan el éxito comercial de las primeras obras.

Puesto que es indiscutible que una moderna revista

literaria se percibe en una cierta medida como un texto único, también aquí nos hallamos ante una construcción que ofrece un principio fijado y un final «abierto».

Si el principio del texto está relacionado en una u otra medida con la modelización de la causa, el final activa el rasgo de finalidad.

Empezando por las leyendas escatológicas y acabando por las doctrinas utópicas, podemos observar una muestra amplia de modelos culturales con el final marcado y la función del comienzo netamente reducida.

En función del diverso grado en que aparecen marcados el principio y el final en los diversos tipos de modelos culturales, el nacimiento o la muerte se destacan como momentos fundamentales de la existencia, surgen argumentos del tipo *El nacimiento del hombre, Tres muertes, La muerte de Ivan Ilich.* Es precisamente el reforzamiento de la función modelizadora del final del texto ( la vida del hombre, así como su descripción, se perciben como textos especiales que encierran una información de gran importancia) lo que suscita las protestas contra el hecho de considerar el final como principal portador del significado. Surgen así oxímoros del tipo, «final sin sentido», «muerte sin sentido», argumentos dedicados a la muerte sin sentido, a la predestinación incomprensible de los personajes:

> Canta de lo que no ha realizado,
> De por qué tenía prisas de huir de nosotros...
>
> (A. Blok)

En una carta de Lermontov a Lopujina del 28 de agosto de 1832 hay dos poesías juntas. En una se habla del deseo de renunciar a una vida consciente y orientada hacia un fin en nombre de la vida espontánea de la naturaleza:

> ¿Por qué no habré nacido
> Siendo esta ola azul?
>
> .....
>
> No temería los tormentos del infierno,
> No me sentiría atraído por el paraíso;
>
> .....
>
> Sería libre desde el momento de nacer
> Para vivir o acabar con mi vida.

Otra de las poesías es una polémica abierta con la idea de que el sentido de la vida está en su final:

¡Final! ¡Qué palabra tan sonora,
Cuántas pocas ideas contiene!

Podría compararse con esto la puesta en relieve de la función modelizadora del final en cada una de las novelas que componen *Un héroe de nuestro tiempo* y su atenuación en el conjunto del texto de la novela. El destino personal de Pechorin «termina» mucho antes de que se acabe el texto: se habla de la muerte del protagonista en el «prólogo» del «diario», es decir, en la mitad del texto, y la novela concluye como interrumpiéndose a media palabra: «No pude sonsacarle nada más: no le gustaban las discusiones metafísicas». El poema *Sashka* está escrito deliberadamente como un fragmento que no tiene final.

Y, sin embargo, es evidente que, por ejemplo, para la moderna mentalidad cotidiana la función modelizadora del final es muy importante (cf. la tendencia a empezar los libros por el final o «echar un vistazo» al final).

Esto reviste una importancia particular en relación con el problema del marco en la obra de arte verbal. El marco de la obra literaria está compuesto de dos elementos, principio y final. Citaremos un ejemplo de la función del final como marco textual. En la moderna obra literaria se relacionan con el concepto del final determinadas situaciones argumentales. Así, Pushkin, en el fragmento *Me aconsejáis, amigos, que de «Oneguin»...*, definió las situaciones «finales» típicas:

Me aconsejáis, amigos, que de *Oneguin*
Vuelva a ocuparme en los ratos perdidos de otoño.
Me decís: está vivo y soltero.
Así, pues, la novela no está terminada...

Esto no excluye que el texto pueda acabar ostensiblemente con un «no final» *(Viaje sentimental,* de Sterne) y que determinados tipos de transgresión del cliché puedan, a su vez, convertirse en clichés.

Examinemos la idea más estereotipada del final del texto, por ejemplo, el *happy end.* Si el protagonista muere, consideramos que la obra tiene un final trágico. Si se casa, hace un gran descubrimiento o mejora los índices productivos de su empresa, que el final es feliz. No carece aquí de interés el hecho de que la vivencia del final del texto como feliz o desgraciado comporta una serie de índices completamente distintos que si se tratara de un acontecimiento real. Si al contarnos un hecho histórico real que tuvo lugar en el siglo pasado nos dicen que el protagonista ya ha muerto en la actualidad, no consideraremos que esta comunicación es triste: sabemos de antemano que un hombre que actuó

hace cien años tiene que estar ahora muerto. Sin embargo, basta con elegir este acontecimiento como objeto de una obra de arte para que la situación cambie radicalmente. El texto termina con la victoria del héroe, y consideramos que el relato posee un final feliz; si el texto lleva la narración hasta la muerte del personaje, nuestra impresión varía.

¿Qué sucede?

En la obra de arte, el curso de los acontecimientos se detiene en el momento en que se interrumpe la narración. Después ya no sucede nada, y se sobreentiende que el héroe, que en aquel momento se hallaba con vida, no morirá, que el que consiguió el amor ya no lo perderá, que el que triunfó ya no podrá ser vencido, puesto que se excluye cualquier acción posterior.

Se pone al descubierto de este modo la doble naturaleza del modelo artístico: al reproducir un acontecimiento aislado, reproduce simultáneamente toda una imagen del mundo, al narrarnos el trágico destino de la heroína, nos está narrando la tragedia del mundo en general. Por eso es tan importante para nosotros un final bueno o malo: no es sólo un testimonio acerca de la terminación de tal o cual argumento, sino sobre la construcción del mundo en general.

Es significativo que en aquellos casos en que el episodio final se convierte en inicial para una nueva narración (el final de la vida es para un cristiano el principio de la existencia de ultratumba; el final feliz del *Barbero de Sevilla* se convierte en la situación dramática inicial de *Las bodas de Fígaro*, etc.), se interprete claramente como una historia nueva. No son casuales los frecuentes finales de argumentos narrativos del tipo: «pero esto es ya otra historia», «pero de esto ya hablaremos otra vez».

No obstante, en la moderna narración, las categorías del principio y del final desempeñan asimismo otra función. Al iniciar la lectura de un libro, la visión de una película o de una pieza, el lector o espectador puede no estar informado hasta el final o no del todo acerca del sistema en que se halla codificado el texto en cuestión. Tiene interés, naturalmente, en obtener la idea más completa posible acerca del género, estilo del texto, acerca de aquellos códigos artísticos tipo que debe activar en su conciencia para poder percibir el texto. Obtiene estos datos fundamentalmente del principio. Por supuesto que esta cuestión, al convertirse a veces en una lucha entre el texto y el cliché, puede durar toda la obra, y muy a menudo el final se presenta como un «anti-principio», como el *point* que de un modo paródico u otro reinterpreta todo el sistema de codificación del texto. Se logra así, en particular, una desautomatiza-

ción constante de los códigos empleados y una reducción al máximo de la redundancia del texto.

No obstante, en el texto narrativo moderno la función codificadora corresponde al principio y la argumental, «mitologizante», al final. Se sobreentiende que, puesto que en el arte las reglas existen en una gran medida para crear la posibilidad de que se infrinjan de un modo artísticamente significante, en este caso la distribución tipo de las funciones hace posible las numerosas desviaciones de las variantes.

### *El problema del espacio artístico*

Una consecuencia de las ideas acerca de la obra de arte como de un espacio en cierto modo delimitado que reproduce en su finitud un objeto infinito —el mundo exterior respecto a la obra— es la atención que se presta al problema del espacio artístico.

Cuando tratamos con artes figurativas (espaciales) esto es particularmente evidente: las reglas de reproducción del espacio multidimensional e infinito de la realidad en el espacio bidimensional y delimitado del cuadro se convierten en su *lenguaje* específico. Así, por ejemplo, las leyes de la perspectiva, como medio de reproducción de un objeto tridimensional en su imagen bidimensional en la pintura, se convierten en uno de los índices fundamentales de este sistema modelizador.

Sin embargo, los textos figurativos no son los únicos que pueden considerarse como espacios delimitados. El carácter especial de la percepción visual del mundo inherente al hombre y que tiene como resultado el hecho de que, en la mayoría de los casos, para la gente los *denotata* de los signos verbales sean ciertos objetos visibles espaciales, conduce a una cierta percepción de los modelos verbales. El principio icónico, la claridad, les son propios por completo. Puede hacerse un experimento mental: imaginemos un concepto generalizado al máximo, desprovisto por completo de toda clase de rasgos concretos, un *todo*, e intentemos definir para nosotros sus rasgos. Es fácil convencerse de que, para la mayoría, estos rasgos poseerán un carácter espacial: lo «infinito» (es decir, referencia a la categoría puramente espacial del límite; además, en la conciencia cotidiana de la mayoría de las personas lo «infinito» no es sino sinónimo de una gran cantidad, de una extensión inmensa), capacidad de tener parte. El concepto mismo de universalidad, como ha demostrado una serie de experimentos, posee, para la mayoría de las personas, un carácter claramente espacial.

De este modo, la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del

universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización espacial.

Sin embargo, la cuestión no se reduce a esto. El espacio es «un conjunto de objetos homogéneos (fenómenos, estados, funciones, figuras, significados variables, etcétera) entre los cuales se establecen relaciones semejantes a las relaciones espaciales corrientes (continuidad, distancia, etc.). Además, al considerar el conjunto de objetos dados como espacio, se hace abstracción de todas las propiedades de estos objetos, excepto de aquellas que están determinadas por esas relaciones de tipo espacial tomadas en consideración» [2].

De aquí la posibilidad de construir modelos espaciales de conceptos que no poseen en sí una naturaleza espacial. Los físicos y matemáticos recurren ampliamente a esta propiedad de modelización espacial. Los conceptos de «espacio cromático» y «espacio de fases» constituyen la base de modelos espaciales ampliamente utilizados en óptica y electrotecnia. Esta propiedad de los modelos espaciales reviste particular importancia para el arte.

Ya a nivel de construcción de modelos supratextual, puramente ideológica, el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad. Los conceptos «alto-bajo», «derecho-izquierdo», «próximo-lejano», «abierto-cerrado», «delimitado-ilimitado», «discreto-continuo» se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial y adquieren significado: «válido-no válido», «bueno-malo», «propio-ajeno», «accesible-inaccesible», «mortal-inmortal», etcétera. Los modelos más generales sociales, religiosos, políticos, morales del mundo, mediante los cuales el hombre interpreta en diversas etapas de su historia espiritual la vida circundante, se revelan dotados invariablemente de características espaciales unas veces en forma de oposición «cielo-tierra» o «tierra-reino subterráneo» (estructura vertical de tres términos organizada según el eje alto-bajo); otras, en forma de una cierta jerarquía político-social con la oposición marcada de «altos» y «bajos»; otras, en forma de valoración moral de la oposición «derecho-izquierdo» (expresiones: «hacer las cosas derechas», «tener mano izquierda»). Las ideas acerca de pensamientos, ocupaciones, profesiones «altas» y «bajas», la asimilación de lo «próximo» con lo comprensible, propio, familiar, y de lo «lejano» con lo incomprensible y ajeno, todo ello se ordena en modelos del mundo dotados de rasgos netamente espaciales.

[2] A. D. Aleksandrov, *Abstraktnyje prostranstva* [*Espacios abstractos*], en *Matematika, jejo soderžanije, metody, i značenije* [*La matemática, su contenido, métodos y significación*], t. III, Moscú, 1956, p. 151.

Los modelos históricos y lingüísticos nacionales del espacio se convierten en la base organizadora para la construcción de una «imagen del mundo», un modelo ideológico global propio de un tipo de cultura dado. Sobre el fondo de estas construcciones adquieren significado los modelos espaciales particulares creados por un texto o grupo de textos dados. Así, por ejemplo, en la lírica de Tiutchev lo «alto» se opone a lo «bajo» —al margen de la interpretación, común para un círculo amplio de culturas, en el sistema de «el bien-el mal», «cielo-tierra»— además como «tinieblas», «noche» a «luz», «día», «silencio» a «ruido», «monocromía» a «policromía», «grandeza» a «vanidad», «quietud» a «cansancio».

Se crea un modelo preciso de ordenación del mundo orientado en vertical. En una serie de casos, «alto» se identifica con «amplio espacio» y «bajo» con «estrechez», o «bajo» con «materialidad» y «alto» con «espiritualidad». El mundo de «abajo» es diurno:

¡Oh, qué estridentes y salvajes,
Qué odiosos son para mí,
Ese ruido, agitación, algarabía, gritos
Del joven día ardiente!

En la poesía *El alma quisiera ser una estrella* encontramos una curiosa variación de este tema:

El alma quisiera ser una estrella
Pero no cuando desde el cielo de la medianoche
Estos astros, como ojos vivos,
Contemplan el somnoliento mundo de la tierra;

Sino de día cuando, envueltos como en humo
De los abrasadores rayos del sol,
Arden, como dioses, con más brillo
En el éter puro e invisible.

La oposición «alto» (cielo) y «bajo» (tierra) cobra aquí una interpretación ante todo particular. En la primera estrofa, el único epíteto que corresponde al grupo semántico del cielo es «vivos», y al de la tierra, «somnolientos». Si recordamos que para Tiutchev «sueño» es sinónimo constante de «muerte», por ejemplo,

Existen dos gemelos —para los terrestres
Dos dioses—, la Muerte y el Sueño
Admirablemente parecidos como hermanos...,

será evidente que: aquí «alto» se interpreta como la esfera de la vida, y «bajo», de la muerte. Semejante interpretación es constante en Tiutchev: las alas que

llevan a lo alto son invariablemente «vivas» («¡Oh, si las alas vivas del alma que planea sobre la muchedumbre...!» o «La madre naturaleza le dio dos alas poderosas, dos alas vivas»). Mientras que para la vida es habitual la definición de «polvo»:

¡Oh este Sur, oh esta Niza!
¡Oh, cómo me inquieta su esplendor!
La vida, como un pájaro herido,
Quiere remontar el vuelo y no puede...

No hay ni vuelo, ni aliento,
Las alas rotas cuelgan,
Y todo él, pegándose al polvo,
Tiembla de dolor e impotencia...

Aquí «esplendor» —el brillo y la variedad de colores del día en el sur— se halla en la misma serie de sinónimos que «polvo» y la imposibilidad de volar.

Sin embargo, la «noche» de la primera estrofa, al extenderse al cielo y a la tierra, hace posible un determinado contacto entre estos polos opuestos de la estructura del mundo de Tiutchev. No es casual que en la primera estrofa estén unidos por un verbo de contacto aunque unilateral («contemplan»). En la segunda estrofa, el «día» en la tierra no se extiende a todo el universo. Abarca tan sólo lo «bajo» del mundo. Los rayos envuelven «como en humo» únicamente la tierra. Mientras que en lo alto, inaccesible a la mirada («invisible», con lo cual la posibilidad de contacto se corta), reina la noche. De este modo, la «noche» es el estado eterno de lo «alto», que tan sólo periódicamente es propiedad de lo «bajo», de la tierra. Y ello únicamente en los momentos en que lo «bajo» pierde muchos de sus rasgos: el abigarramiento, el ruido, la agitación.

No pretendemos agotar la imagen que Tiutchev tenía de la estructura espacial del mundo; lo que nos interesa es otra cosa: es destacar que el modelo espacial del mundo se convierte en estos textos en elemento organizador en torno al cual se construyen sus características no espaciales.

Citaremos un ejemplo de la lírica de Zabolotski en la cual las estructuras espaciales desempeñan asimismo un papel importante. Es preciso señalar ante todo el gran papel modelizador que la oposición «alto-bajo» desempeña en la poesía de Zabolotski. «Alto» es para él siempre sinónimo de «lejano», y «bajo», de «próximo». Por eso todo desplazamiento es, en definitiva, un desplazamiento hacia arriba o hacia abajo. De hecho el movimiento se organiza sobre un solo eje vertical. Así, en la poesía *Sueño* el autor, en sueños, se encuentra «en un lugar silencioso». El mundo que le rodea se ca-

racteriza, ante todo, como *lejano* («Yo me alejaba a nado, yo viajaba en la lejanía») y *apartado* (muy extraño).

Pero más adelante descubrimos que este mundo lejano se halla infinitamente *alto:*

Puentes a una altura inmensa
Colgaban sobre los desfiladeros de los abismos...

La tierra se halla muy lejos abajo:

Fui con el niño al lago,
Lanzó hacia abajo la caña de pescar
Y algo, que llegó de la tierra,
Apartó sin prisas con la mano.

Este eje vertical organiza a la vez el espacio ético: el mal se sitúa invariablemente abajo en Zabolotski. Así, en *Las grullas,* el matiz moral del eje «alto-bajo» queda al descubierto al máximo: el mal viene de abajo, la salvación es un impulso hacia arriba:

La boca negra abierta
Se levantó a su encuentro desde la maleza
.....
Y, respondiendo al triste llanto,
Las grullas se lanzaron hacia la altura.

Sólo allí, donde se mueven los astros,
Como expiación de su propia maldad,
La naturaleza les devolvió de nuevo
Lo que la muerte se había llevado consigo:
El espíritu orgulloso, la elevada aspiración,
La voluntad inquebrantable de lucha...

La unión de lo alto y lo lejano y la característica contraria de lo «bajo» hacen de lo «alto» una dirección que amplía el espacio: cuanto más alto, tanto más inmenso es el espacio, cuanto más bajo, más reducido. El punto final de lo bajo reúne en sí todo el espacio desaparecido. De aquí se infiere que el movimiento es posible únicamente hacia lo alto y que la oposición «alto-bajo» se convierte en invariante estructural no sólo de la antítesis «bien-mal», sino también de «movimiento-inmovilidad». La muerte es interrupción del movimiento, es movimiento hacia abajo:

Y el guía, con una camisa de metal,
Se hundía lentamente en el fondo...

En *El hombre de la nieve* nos hallamos ante un es-

quema espacial habitual en el arte del siglo XX: la bomba atómica como muerte que viene *desde arriba* queda destruida. El héroe —el «hombre de las nieves»— es llevado a lo alto, la muerte atómica viene *desde abajo*, y, al morir, el héroe cae hacia *abajo:*

Dicen que en algún lugar de Himalaya,
Más arriba de los templos y monasterios,
Vive, desconocido para el mundo,
Cría primitiva de las fieras.

.....

Oculto en las catacumbas de las montañas
No quiere ni saber que debajo de él
Se apilan las bombas atómicas
Fieles a sus amos.

Jamás descubrirá su secreto
Este troglodita himalayo,
Aunque, como un asteroide,
Ardiendo vuele hacia el abismo.

Sin embargo, en Zabolotski el concepto del movimiento se complica a menudo debido a la complicación del concepto de «bajo». Se trata de que en una serie de poesías de Zabolotski lo «bajo» como antítesis de lo «alto» —del espacio— del movimiento no representa el punto final del descenso. Relacionado con la muerte, el descenso a la profundidad, situada por debajo del horizonte habitual de las poesías de Zabolotski, suscita inesperadamente la aparición de rasgos que recuerdan algunas propiedades de lo «alto». Es propio de lo alto la ausencia de formas petrificadas; el movimiento se interpreta aquí como *metamorfosis*, transformación, sin que estén previstas de antemano las posibilidades de combinaciones:

Recuerdo bien el aspecto externo
De todos aquellos cuerpos que flotaban venidos del espacio:
El entrelazamiento de las formas, y las protuberancias de las losas,

Y el salvajismo de la decoración primitiva.
No se ve allí ni rastro de delicadeza,
El arte de las formas no goza de estima...

Esta nueva descomposición de las formas terrenales es al mismo tiempo una iniciación a las formas de una vida cósmica más general. Pero puede decirse lo mismo del camino subterráneo, póstumo, del cuerpo humano. Dirigiéndose a los amigos muertos, dice el poeta:

Estáis en el país donde no existen formas acabadas...,
Donde todo está desmembrado, confundido, despedazado,
Donde en lugar de cielo no hay sino un túmulo...

Así, pues, en calidad de oposición inmóvil a lo «alto» aparece la superficie terrestre: *el espacio habitual de la vida cotidiana.* El movimiento sólo es posible por encima y por debajo de él. Pero este movimiento se entiende de un modo específico. El desplazamiento mecánico de cuerpos inmutables se equipara a la quietud, la movilidad es transformación.

En relación con esto aparece en la obra de Zabolotski una nueva contraposición fundamental: la quietud se equipara no sólo al desplazamiento mecánico, sino a todo movimiento prefijado de un modo unívoco, totalmente determinado. Este movimiento se entiende como esclavitud, y se opone a él la libertad, la posibilidad de no poder predecir (en términos de la ciencia actual se podría representar esta oposición del texto como una antinomia: redundancia-información). La ausencia de libertad, de elección, es un rasgo del mundo material. Se opone a éste el mundo libre del pensamiento. Esta interpretación de esta contraposición, característica del primer Zabolotski y de gran parte de su obra posterior, determinó su inclusión de la naturaleza en el mundo inferior, inmóvil y esclavo. Este mundo está lleno de tedio y de no libertad, y se opone a él el mundo del pensamiento, de la cultura, de la técnica y de la creación que ofrece la elección y la libertad de establecer leyes allí donde la naturaleza no hace sino dictar una ejecución servil:

Y se irá el sabio pensativo,
Y vivirá como un misántropo,
Y la naturaleza, que al instante le habrá aburrido,
Pesará sobre él como una cárcel.

Los animales no tienen nombre.
¿Quién les ha mandado que lo tengan?
El sufrimiento invisible
Es su sino invisible.
.....
Toda la naturaleza sonrió
Como una cárcel alta.

Estas mismas imágenes de la naturaleza se conservan en la obra del último Zabolotski.

La cultura, la conciencia, todas las formas de espiritualidad participan de lo «alto», mientras que el principio animal, no creativo, constituye lo «bajo» de la creación. En este sentido ofrece interés la solución espacial de la poesía *Chacales.* La poesía está inspirada

en el paisaje real de la costa sur de Crimea y, a nivel de la realidad descrita por el poeta, corresponde a una distribución espacial prefijada: el sanatorio se halla abajo, junto al mar, mientras que los chacales aúllan arriba, en las montañas. Sin embargo, el modelo espacial del artista entra en contradicción con este cuadro e introduce en él correctivos.

El sanatorio es un símbolo de la cultura, se asemeja a la nave impulsada por electricidad en otra poesía del ciclo de Crimea, de la que se dice:

Cisne gigantesco, blanco genio,
Entró en la rada la nave eléctrica.

Se alzaba sobre el abismo vertical
En triple armonía de octavas.
Fragmentos de tormentas musicales
Esparcía generosamente desde las ventanas.

Toda ella temblaba por esta tormenta,
Tenía la misma clave que el mar,
Pero se inclinaba hacia la arquitectura
Levantando la antena sobre el hombro.

Era en el mar un *fenómeno del sentido...*

Por eso al sanatorio que está junto al mar lo llama «alto» (cf. la nave «sobre el abismo vertical»), y los chacales, aunque se hallan en las montañas, se sitúan en *lo bajo de lo alto:*

Tan sólo allí, *en lo alto, por los barrancos...*
No se apagan las luces en toda la noche.

Pero, tras situar a los chacales en los «barrancos de las montañas» (¡oxímoron espacial!), Zabolotski les provee de «dobles», quintaesencia de la vil sustancia animal, colocándolos aún más profundamente:

Y los animales al borde del torrente
Huyen cobardemente hacia los cañaverales
Donde en profundas guaridas de piedra
Andan enfurecidos sus dobles.

En la lírica de Zabolotski el pensamiento aparece invariablemente como un ascenso vertical de la naturaleza liberada:

Y yo, vivo, vagaba *sobre* los campos,
Entraba sin miedo en el bosque,
Y los pensamientos de los muertos en columnas trans-
[parentes

En torno a mí *ascendían hasta el cielo.*

Y se oía la voz de Pushkin sobre el follaje,
Y los pájaros de Jlebnikov cantaban junto al agua.
.....
Y todas las existencias, todos los pueblos
Conservaban la vida eterna,
Y yo mismo no era un hijo de la naturaleza,
Sino su pensamiento. ¡Pero su pensamiento frágil!

La creación se contrapone a todas las formas de inmovilidad: a la material (en la naturaleza y en la vida cotidiana), a la intelectual (en la consciencia). La creación libera al mundo de la servidumbre de las predeterminaciones. Es fuente de libertad. Y en relación con esto surge un concepto particular de la armonía. La armonía no la constituyen las correspondencias ideales de formas ya acabadas, sino la creación del genio del hombre. En este sentido, la poesía *Yo no busco la armonía en la naturaleza* supone el manifiesto poético de Zabolotski. No es casual que la pusiera en primer lugar (rompiendo el orden cronológico) en la colección de poesías de 1932-1958. La creación del hombre es una continuación de las fuerzas creativas de la naturaleza.

La naturaleza conoce asimismo un mayor o menor grado de espiritualidad; un lago es más genial que la «espesura» que le rodea, «brilla vuelto hacia el cielo nocturno», «la taza de agua transparente resplandecía y pensaba un pensamiento individual» *(El lago del bosque).*

De este modo, el eje fundamental «alto-bajo» se realiza en los textos a través de una serie de oposiciones de variantes:

| *alto* | *bajo* |
|---|---|
| lejos | cerca |
| espacioso | exiguo |
| movimiento | quietud |
| metamorfosis | movimiento mecánico |
| libertad | esclavitud |
| información | redundancia |
| pensamiento (cultura) | naturaleza |
| creación | falta de creación |
| (creación de formas nuevas) | (formas fijadas) |
| armonía | falta de armonía |

Tal es el sistema general de Zabolotski. Sin embargo, un texto artístico no es la copia de un sistema: se forma a partir de realizaciones significantes y de no realizaciones significantes de sus exigencias. Precisamente

porque el sistema descrito de relaciones espaciales organiza la inmensa mayoría de los textos de Zabolotski, las desviaciones de este sistema son particularmente significativas. En la poesía *La oposición de Marte*, única en la obra de Zabolotski, puesto que el mundo del pensamiento, de la lógica y de la ciencia aparece como despiadado e inhumano, descubrimos una estructura del espacio artístico completamente distinta. La oposición del pensamiento, de la conciencia, a la vida cotidiana se conserva (al igual que la identificación de lo primero con lo «alto» y de lo segundo con lo «bajo»). Sin embargo, inesperadamente para Zabolotski, «el espíritu lleno de razón y de voluntad» adquiere una segunda definición: «que carece de corazón y de alma». La conciencia aparece como sinónimo del mal y del principio animal, antihumano, en la cultura:

> Y la sombra de la conciencia malvada
> Desfiguraba los rasgos borrosos,
> Como si un espíritu de fiera
> Contemplase la tierra desde la altura.

El mundo cotidiano, casero, representado a través de los objetos y cosas habituales, se revela próximo, humano y bondadoso. La destrucción de los objetos —hecho quizá único en Zabolotski— es un mal. La irrupción de la guerra y de otras formas de mal social se presenta no como un ataque de los elementos, de la naturaleza contra la razón, sino como la irrupción inhumana de lo abstracto en la vida cotidiana, particular y material del hombre. No son casuales, como parecen, los acentos típicos de Pasternak en esta poesía de Zabolotski:

> La guerra, el fusil terciado,
> Incendiaba en las aldeas las casas y los objetos
> Y expulsaba a las familias a los bosques.

La abstracción personificada de la guerra choca con el mundo material y real. El mundo del mal es un mundo sin particularidades. Transformado a partir de la ciencia, se han suprimido en él todas las «pequeñeces». Se opone a él el mundo «no transformado», confuso, ilógico, de la realidad terrena. Acercándose a las ideas tradicionalmente democráticas, Zabolotski, en contra de las estructuras semánticas que dominan en su poesía, emplea el concepto de «natural» con signo positivo:

> El sangriento Marte desde el abismo azul
> Nos contemplaba atentamente.
> .....

Como si un espíritu de fiera
Contemplara la tierra desde la altura.
El espíritu que ha construido canales
Y estaciones vítreas
Entre las ciudades marcianas.
Un espíritu lleno de razón y de voluntad
Que carece de corazón y de alma,
Que no sufre por el dolor ajeno,
Para quien todos los medios son buenos.
Pero sé que existe en el universo
Un pequeño planeta
Donde de siglo en siglo
Viven otras tribus.
También allí hay sufrimientos y penas,
También allí hay alimento para las pasiones,
Pero allí los hombres no han perdido
Su alma natural.
.....
Y este pequeño planeta
Es mi desdichada tierra.

Es significativo comprobar cómo cambia en este texto tan sorprendente en Zabolotski el sistema de relaciones espaciales. Lo «alto», «lejano», «extenso», se opone a lo «bajo», «próximo» y «pequeño» como el mal al bien. El «cielo», el «abismo azul» integran este modelo del mundo con un significado negativo. Los verbos, cuyo significado está orientado de arriba abajo, son portadores de una semántica negativa. Habría que señalar que, a diferencia de otros textos de Zabolotski, el mundo de «arriba» no está representado como fluido y móvil: es un mundo petrificado, fijado en su rutina lógica y en su inmovilidad. No es casual que se le atribuya no sólo armonía, falta de contradicciones, carácter acabado, sino también fuertes contrastes cromáticos:

El sangriento Marte desde el abismo azul.

El mundo terrenal es un mundo de gradaciones y de medias tintas:

Así las ondas doradas de la luz
Atraviesan las tinieblas de la existencia.

Como vemos, la estructura espacial de un texto, al realizar modelos espaciales de tipo más general (de la obra de un escritor determinado, de tal o cual tendencia literaria, de tal o cual cultura nacional o regional), presenta siempre no sólo una variante del sistema general, sino que en cierto modo entra en conflicto con esta variante, desautomatizando su lenguaje.

Junto al concepto «alto-bajo», otro rasgo fundamental que organiza la estructura espacial del texto es la oposición «cerrado-abierto». Un espacio cerrado, al interpretarse en los textos a través de diversas imágenes espaciales cotidianas como casas, ciudades, patrias, y al dotarse de determinados atributos, como «natal», «cálido», «seguro», se opone al espacio «exterior» abierto y a sus rasgos: «ajeno», «hostil», «frío». Son asimismo posibles las interpretaciones contrarias.

En este caso el rasgo topológico fundamental del espacio es el *límite*. El límite divide todo el espacio del texto en dos subespacios que no se intersecan recíprocamente. Su propiedad fundamental es la impenetrabilidad. La forma en que el límite divide el texto constituye una de sus características esenciales. Puede ser en propios y ajenos, vivos y muertos, ricos y pobres. Lo importante es otra cosa: el límite que divide el espacio en dos partes debe ser impenetrable, y la estructura interna de cada uno de los subespacios, distinta. Así, por ejemplo, el espacio del cuento de hadas se segmenta claramente en «casa» y «bosque». El límite entre ellos es preciso: el lindero del bosque, a veces el río (el combate con la serpiente transcurre casi siempre en un «puente»). Los personajes del bosque no pueden penetrar en la casa, tienen asignado un espacio determinado. Tan sólo en el bosque pueden ocurrir sucesos terribles y maravillosos.

Los personajes de Gogol tienen asignados de un modo muy preciso determinados tipos de espacio. El mundo de *Los terratenientes chapados a la antigua* está separado del exterior mediante numerosos círculos concéntricos protectores (el círculo de *Vii)* que deben asegurar la impenetrabilidad del espacio interno. No es casual la repetición frecuente de palabras relacionadas con la semántica de *círculo* en la descripción de la finca de los Tovstogub: «Me gusta a veces sumergirme en la *atmósfera* de esta vida singularmente solitaria donde ni un solo deseo atraviesa la empalizada que *rodea* un pequeño patio, el seto de la huerta llena de manzanos y ciruelos, las isbas de la aldea que la *rodean*» [8]. El ladrar de los perros, el crujir de las puertas, la oposición del calor de la casa al frío exterior, la galería que rodea la casa y la protege de la lluvia, todo ello crea una franja de inaccesibilidad para las fuerzas hostiles del exterior. Por el contrario, Taras Bulba es un personaje de espacios abiertos. Empieza la narración con la *marcha de la casa* acompañada de rotura de pucheros y de utensilios de cocina. La negativa a dormir en casa no hace sino iniciar una larga serie de descripciones que

[8] N. V. Gogol, *Polnoje sobranije sočinenij* [*Obras completas*], t. II, Moscú, 1937, p. 13.

atestiguan la pertenencia de estos personajes al mundo de espacios abiertos: «Al haber perdido la casa y el techo, el hombre se hizo audaz». La *siech* no sólo no tiene muros, ni puertas, ni cercados, sino que además cambia constantemente de lugar. «No se veía ninguna valla <...> Un pequeño terraplén o tala que nadie vigilaba eran prueba de una espantosa despreocupación» [4]. No es casual que los muros aparezcan como una fuerza hostil a los zaporogos. En el mundo de los cuentos o de *Los terratenientes chapados a la antigua* el mal, la muerte, el peligro, viene del mundo exterior, abierto. Se defienden de él con vallas y cerraduras. En *Taras Bulba* el propio protagonista pertenece al mundo exterior: el peligro proviene del mundo cerrado, interior, delimitado. Es la casa en la que uno puede «afeminarse», es la comodidad. La propia seguridad del mundo interior supone para un personaje de este tipo un peligro: puede tentarle, apartarle del buen camino, sujetarle a un lugar, lo que equivale a una traición. Los muros y vallas no son una defensa, sino una amenaza (a los zaporogos «no les gustaba tener que ver con fortalezas»).

El caso más elemental y simple es aquel en que un cierto límite divide el texto en dos partes y en el que cada personaje corresponde a una parte. Sin embargo, son posibles casos más complejos: distintos personajes no sólo corresponden a diversos espacios, sino que están relacionados con diferentes tipos, a veces incompatibles, de segmentación del espacio. Un mismo mundo del texto se puede hallar distintamente fragmentado de acuerdo con diferentes personajes. Surge una como polifonía del espacio, un juego con las diversas formas de su segmentación. Así, en *Poltava* existen dos mundos incompatibles que no se intersecan: el mundo del poema romántico de fuertes pasiones, de la rivalidad entre el padre y el amante por el corazón de María, y el mundo de la historia y de los acontecimientos históricos. Unos personajes (como María) pertenecen solamente al primer mundo, otros (como Pedro I) únicamente al segundo. Mazapa es el único personaje que pertenece a los dos.

En *Guerra y paz* el enfrentamiento de los diversos personajes es al mismo tiempo un enfrentamiento de las ideas que ellos tienen sobre la estructura del mundo.

Hay otros dos problemas estrechamente ligados al del espacio artístico: el problema del argumento y el del enfoque.

[4] *Ibidem*, pp. 46, 62.

*El problema del argumento*

Nos hemos convencido de que el lugar de la acción está constituido no sólo por las descripciones del paisaje o un fondo decorativo. Todo el *continuum* espacial del texto en el que se refleja el mundo del objeto se organiza en un cierto *topos*. Este *topos* se halla dotado de una cierta objetividad, ya que el espacio se le presenta al hombre siempre bajo la forma de unos objetos concretos que lo rellenan. En este caso no es importante que a veces (como, por ejemplo, en el arte del siglo XIX) se tienda a aproximarse al máximo al ambiente cotidiano del escritor o de su público, mientras que en otros casos (por ejemplo, en las descripciones exóticas del romanticismo o en la moderna ciencia-ficción «cósmica») se intente alejarse por principio de esta realidad «objetual»[5].

Lo que importa es otra cosa: tras la representación de cosas y objetos en cuyo ambiente actúan los personajes del texto surge un sistema de relaciones espaciales, la estructura del *topos*. Además, al ser un principio de organización y de distribución de los personajes en el *continuum* artístico, la estructura del *topos* se presenta en calidad de lenguaje para la expresión de otras relaciones, no espaciales, del texto. Ello está relacionado con la particular función modelizadora del espacio artístico en el texto.

El concepto de argumento se halla estrechamente ligado al concepto de espacio artístico.

La base del concepto de argumento la constituye la idea del *acontecimiento*. Así, B. V. Tomashevski en su clásica, por la precisión de las formulaciones, *Teoría de la literatura*, escribe: «Se denomina fábula al conjunto de acontecimientos relacionados entre sí sobre los que se nos habla en la obra <...> La fábula se opone al argumento: los mismos sucesos pero en su *exposición*, en el orden en que se comunican en la obra, en la relación en que aparecen en la obra las informaciones sobre ellos»[6].

[5] Puesto que el ambiente «inverosímil» se crea sobre la base de las más profundas ideas del escritor acerca de los fundamentos inconmovibles de la vida que le rodea, es precisamente en lo fantástico donde se manifiestan los rasgos fundamentales de esa conciencia cotidiana que pretenden expulsar. Cuando Jlestakov, al describir los bailes de San Petersburgo, da rienda suelta a su fantasía («La sopa llega en la cazuela en barco directamente desde París») es muy preciso en la descripción de las costumbres de un pequeño funcionario (le sirven la sopa en la misma cazuela, el comensal levanta personalmente la tapadera). Decía Gogol que el hombre, al mentir, «se muestra tal y como es». Así, pues, el concepto mismo de lo fantástico es relativo.

[6] B. TOMAŠEVSKIJ, *Teorija literatury (Poetika)* [*Teoría de la literatura (Poética)*], Leningrado, 1925, p. 137.

El acontecimiento se admite como la mínima unidad indisoluble de la construcción argumental, unidad que A. N. Veselovski definió como *motivo*. En su búsqueda del rasgo fundamental del motivo Veselovski recurrió al aspecto semántico: motivo es la unidad elemental indisoluble de la narración en correlación con un acontecimiento integral tipo del plano exterior (cotidiano): «Entiendo por motivo una fórmula que sirve como una primera respuesta a la sociedad acerca de las cuestiones que la naturaleza siempre ha planteado al hombre o que fija aquellas impresiones particularmente vivas de la realidad que parecían importantes o que se repetían. El rasgo del motivo es su esquematismo icónico y elemental» [7].

Señalemos la indudable profundidad de esta definición. Al destacar la esencia a la vez única y doble —expresión verbal y contenido ideológico cotidiano— del motivo e indicar su repetición, A. N. Veselovski se acercó claramente a la definición de la naturaleza semiológica del concepto que introducía. Sin embargo, los intentos de aplicar el modelo de motivo construido de esta manera al trabajo ulterior de análisis de los textos tropiezan inmediatamente con dificultades: más adelante nos convenceremos de que una misma realidad cotidiana puede adquirir o no carácter de acontecimiento según los textos.

V. Shklovski introdujo una definición de la unidad del argumento distinta a la de Veselovski, una definición puramente sintagmática: «El cuento, la novela corta, la novela son combinaciones de motivos; la canción es una combinación de motivos estilísticos. Por eso el argumento y la capacidad de crear argumentos son formas al igual que la rima» [8]. Es verdad que el propio Shklovski no mantuvo este principio de un modo tan consecuente como lo hizo V. Ya. Propp en la *Morfología del cuento:* de hecho la base de sus análisis la constituye no la sintagmática de los motivos, sino la composición de los procedimientos. En cuanto al procedimiento, éste es pensado en relación con la concepción general de la «percepción lenta» y de la desautomatización de la forma como relación de la expectación respecto al texto. Así, pues, el «procedimiento» en Shklovski es la relación de un elemento de una estructura sintagmática respecto a otra y, por consiguiente, incluye un elemento semántico. Por eso la afirmación de V. Shklovski «El concepto de "contenido" en el análisis de la obra de arte desde el punto de vista del argumento no

[7] A. N. Veselovskij, *Istoričeskaja poetika* [*Poética histórica*], Leningrado, 1940, p. 494.
[8] V. Šklovskij, *Teorija prozy* [*Teoría de la prosa*], Moscú-Leningrado, 1925, p. 50.

es necesario»[9] es un ataque polémico y no una interpretación exacta de las posiciones del autor. En la posición de Shklovski subyace el esfuerzo por comprender el enigma de por qué en el arte todos los elementos automáticos del texto se convierten en portadores de contenido. Es imposible no ver aquí un ataque contra la ciencia académica que por boca de Veselovski reprochaba a Rohde: «No ve en las obras poéticas más que obras poéticas». Y más adelante: «La obra poética es un monumento histórico como otro cualquiera, y no veo necesidad alguna en esa masa de pruebas y verificaciones arqueológicas y otras antes de atribuirle ese título que le es innato». Es característico el siguiente argumento ingenuo: «En efecto, ningún contemporáneo acusó a los trovadores de inverosimilitud»[10]. Ninguno de los oyentes que viven estéticamente un cuento de hadas reprocha al narrador la inverosimilitud, ¿significa acaso esto que Baba-Yaga o Zmei-Gorinich constituían una realidad cotidiana? Pues es precisamente a causa de la sustitución de la tesis justa de que la obra de arte representa un monumento histórico por la tesis de que es un monumento como cualquier otro que continúan en la literatura paracientífica los intentos de descubrir en los monstruos mitológicos dinosaurios fósiles, y en la leyenda de Sodoma y Gomorra, un recuerdo de la explosión atómica y los vuelos cósmicos[11]. Las profundas tesis iniciales de Veselovski no hallaron una total realización en sus obras. Sin embargo, la idea de A. N. Veselovski acerca del signo-motivo como primer elemento del argumento, así como el análisis sintagmático de V. Ya. Propp y el análisis sintagmo-funcional de V. Shklovski, preparaban desde diversos enfoques la actual solución del problema.

¿Qué representa el acontecimiento como unidad de la composición del argumento?

*En un texto, acontecimiento es el desplazamiento del personaje a través del límite del campo semántico.* De ello se infiere que ninguna descripción de un hecho o acción en su relación con el referente real puede definirse como acontecimiento o no acontecimiento antes de resolver la cuestión acerca de su lugar en el campo semántico estructural secundario, determinado por el

[9] *Ibidem.*

[10] A. N. Veselovskij, *Izbrannyje statji* [*Artículos escogidos*], Leningrado, 1939, p. 35.

[11] Partiendo de la noción ingenuamente realista de la correlación entre literatura y realidad, A. N. Veselovskij se detiene, lógicamente, perplejo ante el hecho de que «los cabellos rubios claros son el color favorito de los griegos y romanos; todos los héroes de Homero, excepto Héctor, son rubios» (*Poética histórica*, p. 75). «¿Nos encontramos ante la vivencia indiferente de las más antiguas impresiones fisiológicas o ante un rasgo étnico?», se pregunta. Sin embargo, es difícil que la fisiología de la vista y el tipo étnico de los habitantes del Mediterráneo hayan experimentado cambios tan radicales en un período histórico.

tipo de cultura. Pero no se trata aún de la solución definitiva: dentro de los límites de un mismo esquema de cultura un mismo episodio, al situarlo en diferentes niveles estructurales, puede convertirse o no en acontecimiento. Pero puesto que, junto a la ordenación general del texto, tienen lugar otras ordenaciones locales, cada una de las cuales posee su límite conceptual, el acontecimiento puede realizarse como una jerarquía de acontecimientos de planos más particulares, como una cadena de acontecimientos, el argumento. En este sentido, aquello que a nivel de texto de cultura representa *un* acontecimiento, en tal o cual texto real puede desarrollarse en *argumento*. Con la particularidad de que un mismo constructo invariante del acontecimiento puede desarrollarse en una serie de argumentos a distintos niveles. Al representar a nivel superior un eslabón argumental, puede variar el número de eslabones en función del nivel de desarrollo textual.

El argumento entendido así no representa algo independiente, tomado directamente de la vida cotidiana o heredado pasivamente de la tradición. El argumento se halla orgánicamente relacionado con una imagen del mundo que nos ofrece la escala de lo qué es acontecimiento y lo qué es su variante que no nos comunica nada nuevo.

Supongamos que un matrimonio ha reñido al no coincidir en su apreciación del arte abstracto y que se dirigió a la policía para levantar acta. El responsable de la policía, al descubrir que no ha habido golpes ni otras violaciones de las leyes civiles y criminales, se negará a levantar acta debido a la ausencia de acontecimientos. Desde su punto de vista no ha sucedido nada. Sin embargo, para el psicólogo, para el moralista, para el historiador de las costumbres o, por ejemplo, para el historiador de la pintura, el hecho citado representará un suceso. Las repetidas discusiones acerca del valor relativo de tales o cuales argumentos que han tenido lugar en el transcurso de toda la historia del arte están relacionadas con el hecho de que un mismo acontecimiento a unos se les antoja fundamental, a otros les parece insignificante y para los terceros ni siquiera existe.

Esto es válido no sólo para los textos artísticos. Sería aleccionador desde este punto de vista examinar la sección de *Sucesos* en la prensa de diversas épocas. El suceso —desviación significante de la norma (es decir, un «acontecimiento», puesto que el cumplimiento de la norma no es un «acontecimiento»)— depende del concepto de norma. De lo dicho acerca del acontecimiento, como elemento revolucionario que se opone a la clasificación admitida, se infiere la ley de la desaparición en los periódicos de las épocas reaccionarias (por ejemplo, en el «septenio tenebroso» del final del reinado de Nico-

lás I) de las secciones de sucesos. Cuando Herzen, en una carta particular (noviembre de 1840), comunicó a su padre un suceso de la ciudad (un policía mató y robó a un comerciante), fue por ello deportado inmediatamente de San Petersburgo por orden del emperador «por difundir rumores infundados». Es típico aquí tanto el temor a los «sucesos» como el convencimiento de que un asesinato cometido por un policía es un acontecimiento y que, por consiguiente, no se puede reconocer su existencia, mientras que la lectura por parte de un agente del gobierno de una carta particular no representa un acontecimiento (norma, no suceso) y, por tanto, es perfectamente admisible. Recordemos la indignación que esto despertaba en Pushkin, para el cual la ingerencia del Estado en la vida particular suponía una anomalía escandalosa y por ello un «acontecimiento»: «...¡qué profunda inmoralidad en las costumbres de nuestro gobierno! La policía abre las cartas del marido a su mujer y se las lleva a leer al zar (hombre educado y honrado), y el zar no se avergüenza reconocerlo» [12]. Nos hallamos ante un caso evidente de cómo la calificación de un hecho como acontecimiento depende del sistema (en este caso moral) de los conceptos y no coincide para Pushkin y para Nicolás I.

Del mismo modo, en los textos históricos la clasificación de tal o cual hecho como acontecimiento es secundaria respecto a la imagen general del mundo. Es fácil comprobarlo si confrontamos diversos tipos de memorias, distintas investigaciones históricas basadas en el estudio de unos mismos documentos.

Esto es en mayor grado válido para la estructura de los textos artísticos. En una crónica de Novgorod del siglo XIII se describe así un terremoto: «Temblaba la tierra <...> durante la comida, y algunos ya habían comido». Aquí el terremoto y la comida son acontecimientos en la misma medida. Es evidente que en la crónica de Kiev ello sería imposible. Podrían citarse muchos casos en que la muerte del personaje no supone un acontecimiento.

En *El heptamerón*, de Margarita de Navarra, la alta sociedad separada durante un peligroso viaje a través de lugares montañosos inundados por las crecidas vuelve a reunirse felizmente en un monasterio. El hecho de que murieran criados (ahogados en el río, devorados por los osos, etc.) no representaba un acontecimiento. No es sino una circunstancia, una variante del acontecimiento histórico: «El 7 de julio de 1857 en Lucerna, ante el hotel Schweitzerhof, en el que paran las personas más ricas, un miserable cantante vagabundo duran-

[12] A. S. PUŠHKIN, *Polnoje sobranije sočinenij* [*Obras completas*], t. XII, p. 329.

te media hora estuvo cantando y tocando la guitarra. Alrededor de cien personas le estaban escuchando. Tres veces el cantante pidió que le dieran algo. Nadie le dio nada, y muchos se rieron de él <...> *He aquí un acontecimiento* que los historiadores de nuestro tiempo deben inscribir con indelebles letras de fuego. Este acontecimiento es más importante, serio, y posee un sentido más profundo que los hechos que anotan los periódicos y las historias» [13]. El amor es un acontecimiento desde el punto de vista de la novela pero no lo es desde el punto de vista de la crónica que fija los matrimonios importantes para el Estado, pero que jamás menciona hechos de la vida familiar (si no se entrelazan en la trama de los acontecimientos políticos).

El libro de caballerías no fija los cambios en la situación material del héroe; desde su punto de vista no representa un acontecimiento, mientras que la escuela de Gogol deja de fijar el amor. El amor como «no acontecimiento» se convierte en la base de toda una escena de *El inspector:*

«MARIA ANTONOVNA *(mira hacia la ventana).* ¿Qué es aquello que parece que ha pasado volando? ¿Es una urraca o es otro pájaro?

JLESTAKOV *(la besa en el hombro y mira por la ventana).* Es una urraca» [14].

El amor no es acontecimiento, lo son aquellas acciones cuya finalidad es «un rango, dinero, un matrimonio de interés». Incluso la muerte del protagonista no en todos los textos ni mucho menos aparece como un acontecimiento. En los libros de caballerías medievales la muerte es un acontecimiento si va unida a la gloria o al deshonor. En tal caso se valora de un modo positivo o negativo como un acontecimiento bueno o malo. Por sí misma no se considera como «una impresión viva de la realidad»: «¿Qué tiene de asombroso que haya muerto un hombre en combate? También murieron los mejores de nuestros antepasados», escribía Vladimir Monomaj. De la misma opinión era su hijo: «Si han matado a mi hermano, no me extraño, en la guerra reyes y soldados mueren» [15]. La idea de que no es la muerte sino la gloria lo que constituye un acontecimiento la expresó con gran claridad Ganiil Galitski en su arenga ante su ejército: «¿De qué os asustáis? ¿Es que no sabéis que no hay guerra sin muertos? ¿No sa-

[13] L. N. TOLSTOJ, *Sobranije sočinenij v 14-ti tomach* [*Obras en 14 tomos*], t. III, Moscú, 1951, p. 25.

[14] N. V. GOGOL, *Polnoje sobranije sočinenij* [*Obras completas*], t. IV, p. 75.

[15] *Povest' vremennych let* [*Crónica de los tiempos pasados*], t. I, Moscú-Leningrado, 1950, pp. 165 y 169.

béis que vais contra guerreros y no contra mujeres? Si un nombre muere en el campo de batalla, ¿qué tiene de milagro? Algunos mueren en sus casas sin gloria, éstos han muerto con gloria» [16].

El último ejemplo nos lleva al meollo de la cuestión. El acontecimiento se entiende como algo que ha sucedido pero que podría no haber sucedido. Cuanto menor sea la probabilidad de que ocurra un suceso dado (es decir, cuanto más información lleve el mensaje) tanto más elevado es el lugar que ocupa en la escala de los argumentos. Así, por ejemplo, cuando en una novela moderna el personaje muere se supone que podría no morir, sino, digamos, casarse. El autor de la crónica medieval parte de la idea de que todos los hombres mueren, y por consiguiente, una comunicación acerca de la muerte no es portadora de información alguna. Pero unos mueren con gloria, otros «en casa»: esto es lo que resulta digno de mencionarse. Así, pues, el acontecimiento representa siempre la transgresión de una prohibición, un hecho que ha sucedido pero que podría no haber sucedido. Para una persona que piense en categorías del código penal un acto castigado por la ley será un acontecimiento; desde el punto de vista del código de la circulación lo será el atravesar incorrectamente una calle.

Si examinamos los textos desde este punto de vista será fácil dividirlos en dos grupos: con argumento y sin argumento.

Los textos sin argumento poseen un carácter claramente clasificador, afirman un mundo y su organización. Como ejemplos de textos sin argumento pueden citarse el calendario, la guía de teléfonos o una poesía lírica sin argumento. Examinemos, tomando como ejemplo la guía de teléfonos, algunos rasgos característicos de este tipo de textos. Ante todo, éstos textos poseen su propio mundo. Afirmarán como universo el mundo de los referentes a nivel de la lengua general. La lista de nombres del texto pretenderá desempeñar la función de un inventario del universo. El mundo de la guía telefónica está constituido por los nombres de los abonados al teléfono. Todo lo demás simplemente no existe. En este sentido, un índice esencial del texto lo constituye aquello que, desde su punto de vista, *no existe*. El mundo que se excluye de la representación es uno de los índices tipológicos fundamentales del texto como modelo del universo.

Así, desde el punto de vista de la literatura de determinados períodos, no existe la realidad vil (romanticismo) o la realidad elevada, poética (futurismo).

[16] *Polnoje sobranije russkich letopisej* [*Colección completa de crónicas rusas*], t. II, 2.ª ed., San Petersburgo, 1908, p. 822.

Otra propiedad importante del texto sin argumento será la afirmación de un determinado *orden* de organización interna de este mundo. El texto se construye de un modo determinado, y sus elementos de forma que infrinja el orden establecido. Así, por ejemplo, en la guía telefónica los apellidos de los abonados aparecen en orden alfabético (en este caso el orden está determinado por la comodidad de utilización; pueden admitirse, en principio, otros principios de organización). No se admite el desplazamiento de un nombre de modo que se infrinja el orden establecido.

Si tomamos no la guía telefónica, sino un texto artístico o mitológico, es fácil demostrar que el principio de oposición semántica binaria subyace en la base de la organización interna de los elementos del texto: el mundo se dividirá en ricos y pobres, propios y extraños, ortodoxos y herejes, cultivados y no cultivados, hombres de la Naturaleza y hombres de la Sociedad, enemigos y amigos. En el texto estos mundos, como ya hemos dicho, alcanzan casi siempre su realización espacial: el mundo de los pobres se realiza como «suburbios», «tugurios», «buhardillas»; el mundo de los ricos, como «calle mayor», «palacios», «entresuelo». Surgen ideas acerca de tierras pecadoras y justas, la antítesis entre ciudad y campo, entre la Europa civilizada y una isla desierta, entre la selva de Bohemia y el castillo del padre. El límite de clasificación entre los mundos contrapuestos cobra los rasgos de una línea espacial: el Leteo que separa a los vivos de los muertos, la puerta del infierno con una inscripción que quita toda esperanza de vuelta, las marcas de reprobación que confiere al pobre el calzado remendado y que le impide penetrar en el espacio de los ricos, las largas uñas y las manos blancas de Olenin que no le dejan fundirse con el mundo de los cosacos.

El texto sin argumento afirma la inmutabilidad de estos límites.

El texto con argumento se basa en el texto sin argumento como su negación. El mundo se divide en vivos y muertos y está separado en dos partes por una línea infranqueable: no se puede llegar a los muertos si se sigue vivo o, estando muerto, visitar a los vivos. El texto con argumento, al conservar esta prohibición para todos los personajes, introduce a uno (o a un grupo) que se liberan de esta prohibición: Eneas, Telémaco o Dante descienden al reino de las sombras, el muerto del folklore de Zhukovski o de Blok visita a los vivos. Destacan, pues, dos grupos de personajes: móviles e inmóviles [17]. Los inmóviles están supeditados a la estructura

[17] Acerca de este problema cf. el valioso trabajo de S. Ju. Nekljudov, *K voprosu o sv'azi prostrastvenno-vremennych otnošenij s s'užetnoj*

del tipo fundamental, sin argumento. Pertenecen a la clasificación y la confirman. Les está prohibido pasar el límite. Personaje móvil es aquel que tiene derecho a atravesar el límite. Es Rastignac, que se abre camino de arriba a abajo; Romeo y Julieta, que traspasan el límite que separa las «casas» enemigas; el personaje que rompe con sus padres para ingresar en un monasterio y convertirse en santo o el personaje que rompe con su medio social para unirse al pueblo y a la revolución. El movimiento del argumento, el *acontecimiento*, es ese traspasar el límite prohibido que afirma la estructura sin argumento. El desplazamiento del personaje *en el interior* del espacio que le ha sido asignado no constituye un acontecimiento. De aquí que se comprenda la dependencia del concepto de acontecimiento de la estructura del espacio adoptada en el texto, de su parte clasificadora. Por eso el argumento puede reducirse siempre a un episodio principal: el franqueamiento del límite topológico fundamental en su estructura espacial. Al mismo tiempo, puesto que, sobre la base de la jerarquía de las oposiciones binarias, se crea un sistema escalonado de límites semánticos (y pueden además surgir ordenaciones particulares suficientemente autónomas de la fundamental), aparece la posibilidad de franqueamientos particulares de los límites prohibidos, episodios subordinados desarrollados en la jerarquía del movimiento argumental.

Así, pues, el sistema sin argumento es primario y puede realizarse en un texto independiente. Mientras que el sistema con argumento es secundario y representa siempre una capa superpuesta sobre la estructura fundamental sin argumento. La relación entre ambas capas es siempre conflictiva: precisamente aquello cuya imposibilidad afirma la estructura sin argumento constituye el contenido del argumento. El argumento es el «elemento revolucionario» respecto a la «imagen del mundo».

Si interpretamos el argumento como un acontecimiento desarrollado, como el franqueamiento de la frontera semántica, entonces será evidente la reversibilidad de los argumentos: la superación de un mismo límite en el interior de un mismo campo semántico puede desarrollarse en dos cadenas argumentales de tendencias opuestas. Así, por ejemplo, el cuadro del mundo que sobreentiende la división en hombres (vivos) y no hombres (dioses, animales, muertos) o en «nosotros» y «ellos» sobreentiende dos tipos de argumentos: el hombre tras-

*structuroj v russkoj byline* [*En torno al problema sobre la ligazón entre las relaciones espacio-tiempo y la estructura argumental en la «bilina» rusa*], en *Tezisy dokladov vo vtoroj letnej škole po votoričnym modelirujuščim sistemam* [*Tesis de las ponencias de la segunda escuela de verano sobre sistemas modelizadores secundarios*], Tartu, 1966.

pasa el límite (bosque, mar), visita a los dioses (a los animales, a los muertos) y vuelve después de apoderarse de algo; o el dios (el animal, el muerto) traspasa el límite (bosque, mar), visita a los hombres y vuelve tras apoderarse de algo. O: uno de «nosotros» traspasa el límite (salta el muro, pasa la frontera, se disfraza como «ellos», empieza a hablar «no como nosotros», «invoca a Mahoma» como aconseja Afanasi Nikitin, se viste de francés, como Dolojov), penetra donde están «ellos», o uno de «ellos» se cuela entre «nosotros».

El acontecimiento invariante respecto al desarrollo del argumento puede considerarse como el lenguaje y el argumento, como un mensaje en este lenguaje. Sin embargo, el argumento, en calidad de texto —de constructo—, se presenta, a su vez, respecto a los textos de niveles inferiores como una especie de lenguaje. El argumento, incluso dentro de los límites de un nivel dado, ofrece al texto únicamente una solución tipo: para una imagen determinada del mundo y para un determinado nivel estructural existe un argumento único. Pero un texto real se manifiesta solamente como una cierta expectación estructural que puede realizarse o no realizarse.

### *El concepto del personaje*

Así, pues, en la base de la construcción del texto subyace una estructura semántica y una acción que representa siempre un intento de superarla. Por eso se dan siempre dos tipos de funciones: de clasificación (pasivas) y de actuante (activas). Un mapa geográfico representa un buen ejemplo de texto de clasificación (sin argumento). También lo serán un calendario, la descripción de las señas personales, textos con indicaciones de acciones normalizadas, regulares: horarios de trenes, cuerpo de leyes, el *Domostroi* [18]; en literatura, los idilios o el célebre *Libro de las palomas.*

Sin embargo, basta con trazar en el mapa una flecha que indique, por ejemplo, una ruta de comunicaciones marítimas regulares o de un posible vuelo aéreo, para que el texto adquiera argumento: se habrá introducido una acción que supera la estructura (en este caso geográfica).

Al señalar en el mapa el movimiento de una nave concreta, obtendremos algo que recuerde las relaciones que surgen en un texto con argumento: la nave puede partir o no, seguir exactamente la ruta o des-

[18] *Domostroi* —recopilación de costumbres domésticas del siglo XIV de marcado carácter moral y religioso. Se ha convertido en símbolo de moral retrógrada. *(N. del T.)*

viarse de ella (en el sentido estructural, un mismo camino en el mapa, si representa la realización o no realización de una tarea normativa o se ha efectuado al margen de toda correlación con la idea de una obligación tipo son cosas completamente distintas: en el primer caso, cada «paso» tiene el significado de realización o no realización de la norma, en el segundo, carece de significado).

Desde el momento en que se traza en el mapa no sólo la ruta general, sino también el camino que sigue un solo barco, se introducen nuevas coordenadas de valoración. El mapa y la ruta tipo son conceptos espaciales y acrónicos, pero desde el momento en que se indica en ellos el camino de un barco, se hace posible plantear la cuestión del tiempo de su movimiento respecto al tiempo del observador (se ha realizado ya este movimiento, se realiza en este momento o se realizará en el futuro) y del grado de su realidad.

El ejemplo del mapa puede tomarse como modelo de texto con argumento. Incluye tres niveles: 1) el nivel de estructura semántica sin argumento; 2) el nivel de acción tipo dentro de los límites de la estructura dada y 3) el nivel de actuación concreta.

La relación recíproca de niveles varía en función del lugar en que efectuemos la principal oposición estructural:

código-mensaje
1 —2, 3
1, 2 — 3

Así, pues, el nivel 2 puede percibirse bien como código bien como mensaje en función del punto de vista del que describe.

A partir de la *Morfología del cuento*, de V. Ya. Propp, se ha hecho evidente que el personaje representa una intersección de funciones estructurales. V. Ya. Propp señaló asimismo las funciones principales (héroe, ayudante, malo).

De lo dicho se infiere que son elementos necesarios de todo argumento: 1) un cierto campo semántico dividido en dos subconjuntos recíprocamente complementarios; 2) el límite entre estos subconjuntos, impenetrable en condiciones normales pero que en el caso dado (el texto con argumento se refiere siempre al *caso dado)* se revela como penetrable para el héroe-actuante; 3) el héroe-actuante.

Cada uno de estos elementos posee un cierto conjunto de rasgos que se revelan a medida que entran en relación argumental con otros elementos.

Así, el punto de partida del movimiento argumental es el establecimiento, entre el héroe-actuante y el campo

semántico que le rodea, de una relación de diferencia y de libertad mutua: si el héroe coincide en su esencia con el entorno o no ha sido dotado de capacidad para separarse de él, el desarrollo del argumento es imposible. El actuante puede no realizar acciones: el barco puede no partir, el asesino no matar, Pechorin y Beltov no actuar. Pero el carácter de sus relaciones recíprocas con el entorno muestra que se trata de actuantes inactivos. La nave que no ha partido y la roca que no ha marchado a la deriva, el asesino que ha matado y el hombre corriente que no ha matado, Pechorin y Grushnitski, Beltov y Krutsiferski no son estructuralmente equivalentes, aunque en la misma medida no hayan realizado acciones.

Respecto al límite del campo argumental (semántico) el actuante se presenta como el que lo supera, y el límite respecto a él, como un obstáculo. Por eso en el texto los obstáculos de todo tipo se concentran, por regla general, en el límite y representan estructuralmente una parte de éste. Carece de importancia que se trate de los «malos» de los cuentos de hadas, de las olas, vientos o corrientes marítimas hostiles a Ulises, de los amigos falsos de la novela picaresca o de las falsas pruebas de la policíaca: en el sentido estructural todos desempeñan la misma función, dificultan el paso de un campo semántico a otro, es más, lo hacen imposible para todos excepto el actuante en este caso único (es posible otro caso argumental particular: el actuante muere o por alguna otra razón «queda fuera de juego» sin haber traspasado el límite). Los ayudantes del actuante son el resultado de la diferenciación de la función única de superación del límite.

Una vez superado el límite, el actuante penetra en el «anticampo» semántico respecto al inicial. Para que el movimiento se detenga debe fundirse con este campo, convertirse de personaje móvil en inmóvil. Si no sucede esto, el argumento queda sin terminar y el movimiento continúa. Así, por ejemplo, el protagonista del cuento de hadas no forma parte, en la situación inicial, del mundo al que pertenece: es un ser perseguido, no reconocido, que todavía no ha revelado su verdadera esencia. Seguidamente traspasa el límite que separa «este» mundo de «aquél». Es precisamente el límite (el bosque, el mar) el que encierra mayor número de peligros. Pero dado que tampoco en «aquel» mundo el héroe se funde con el entorno (en «este» mundo era pobre, débil, el menor entre los hermanos mayores, ricos y fuertes, en «aquél», un hombre entre seres no humanos), el argumento no se detiene: el héroe vuelve y, al modificar su existencia, se convierte en dueño en lugar de antípoda del mundo de «aquí». El movimiento ulterior es imposible. Es por esta razón que, en cuanto el enamorado

se casa, los sublevados vencen, los mortales mueren, el desarrollo del argumento se detiene.

Citaremos, a título de ejemplo, el argumento del dios encarnado: el dios adquiere otra existencia para descender del mundo de la beatitud al mundo terrenal (adquiere libertad respecto a su entorno), viene al mundo (traspasa el límite), se convierte en hombre (en hijo del hombre), pero no se funde con las nuevas circunstancias (un argumento del tipo de *Fiodor Kuzmich* se agota aquí: el zar se convierte en mujik). En el mundo terrenal él es parte de otro mundo. De aquí su muerte (superación del límite) y ascensión. El personaje se funde con el entorno y el movimiento se detiene.

La identificación del actuante y de otras funciones argumentales —el entorno, los obstáculos, la ayuda, el «antientorno»— con personajes antropomorfos se nos antoja tan natural y corriente que, al elevar nuestra experiencia cultural al grado de ley, suponemos que todo argumento representa el desarrollo de relaciones entre seres humanos simplemente como consecuencia del hecho de que los textos los crean los hombres para los hombres. Aquí nos será útil volver al mapa y a la ruta de la nave. En este caso el actuante no es un hombre, sino un barco; los obstáculos, no son seres humanos, sino tormentas, corrientes y vientos; el límite, el océano; el entorno y el «antientorno», los puntos de partida y de llegada. Al descubrir el texto que señala el movimiento del barco en el mapa como un cierto acontecimiento (argumento), no necesitábamos recurrir en absoluto a personajes antropomorfos. ¿Por qué? La explicación se oculta en la naturaleza de la clasificación que prefija el carácter de la oposición semántica y la naturaleza del límite. Condiciona todo el sistema y, en particular, el modo en que se realizarán las funciones argumentales. Así, por ejemplo, son muy conocidos textos chinos en los que el actuante es un zorro hechicero, mientras que los hombres desempeñan el papel de complementos circunstanciales de acción (entorno, obstáculos, ayuda). El actuante puede no ser antropomorfo, y conferir al límite o entorno rasgos de antropomorfismo. Por último, la propia antropomorfización de los personajes no significa, en modo alguno, su identificación con nuestra idea personal, cotidiana, sobre el hombre. Así, cuando para castigar un asesinato se vengan en los parientes por línea paterna, no se trata evidentemente de un deseo de hacer pagar al asesino causándole el daño que tiende a descubrir en semejante venganza el europeo moderno, sino el convencimiento de que el actuante (el asesino) ha sido la familia y que el asesino directo no es sino un instrumento. Por eso es indiferente a qué miembro de la familia asestar el golpe de represalia.

Las crónicas rusas narran acciones de príncipes y de

otros personajes históricos (la propia división en históricos y no históricos divide a los hombres en «actuantes» y «no actuantes»). Sin embargo, un examen más atento nos revela que los verdaderos actuantes son Dios, el diablo («Satanás»), demonios, ángeles, buenos y malos consejeros, y que los personajes históricos o las personas —protagonistas de las leyendas— no son sino instrumentos en sus manos: «Satán penetró en Caín e instigó a Caín a matar a Abel». O: «Los nombres de estos transgresores de la ley son Putscha y Talech Yelovich, Liashko. Su padre es Satán. Pues los demonios son servidores así. Los demonios son enviados para hacer el mal, los ángeles para hacer el bien» [19]. La idea de que el hombre desempeña un papel pasivo, de instrumento, equiparaba necesariamente a Dios y al diablo como actuantes. Esto confundía al cronista y le obligaba a subrayar en características verbales complementarias la impotencia de Satán y de sus ayudantes. «A Yan, cuando volvía a casa la otra noche, un oso le atacó, mordió y destrozó y así ella murió por inspiración del diablo <...> los demonios no conocen los pensamientos de los hombres y ponen en los hombres sus ideas sin conocer sus secretos. Sólo Dios conoce los pensamientos del hombre, mientras que los demonios no saben nada, pues son impotentes y cortos de vista». Así, pues, en las crónicas la acción se desarrolla del mismo modo que en la *Ilíada,* donde tiene lugar una lucha doble: entre grupos de dioses y entre aqueos y troyanos. Desde el punto de vista de la división ético-religiosa, son actuantes los dioses y los demonios, mientras que el hombre no es sino un instrumento de la acción. Ello es tan evidente para el hombre medieval que no ve contradicción alguna en un texto del tipo: «Ese mismo año murió Ivan el Metropolita. Era Ivan hombre experto en libros <...> humilde y dulce, callado, y elocuente en los libros sagrados» [20]. «Callado» y «elocuente» no aparecen como características contradictorias. Es callado como actuante, «por sí mismo». Mientras que es elocuente no «por sí mismo», sino como portador de una sabiduría superior, como su instrumento. Con esto se halla relacionada la idea de que el hombre no es el autor de todo libro o icono verdadero (sagrado), sino el instrumento para realizar una acción «inspirada en Dios».

No obstante, los personajes de las crónicas aparecen incluidos también en otros campos semánticos de características distintas —políticas— (por ejemplo, «tierra rusa-tierra no rusa», «buen gobierno-mal gobierno»). En este ambiente los príncipes aparecían ya como actuan-

[19] *Polnoje sobranije russkich letopisej* [*Colección completa de crónicas rusas*], t. I, Moscú, 1962, pp. 89 y 135.
[20] *Ibidem*, pp. 178-179, 208.

tes y las oraciones, los santos o (en las malas obras) los demonios, como ayudantes, como complementos circunstanciales de acción personificados. De este modo, la personificación de las funciones argumentales depende de la naturaleza de la clasificación semántica.

El tipo de la imagen del mundo, el tipo de argumento y el tipo de personaje se hallan recíprocamente condicionados.

Así, pues, hemos establecido que entre los personajes, protagonistas de numerosos textos artísticos y no artísticos, dotados de nombres humanos y de apariencia humana, podemos destacar dos grupos: los actuantes y las condiciones y circunstancias de la acción. Para que ambos grupos de funciones argumentales «se humanicen», es preciso un tipo especial de interpretación del mundo: la idea de que el hombre es el agente y de que el hombre es también el obstáculo.

Ya hemos indicado que los personajes del primer grupo difieren de los del segundo por su movilidad respecto al entorno. Sin embargo, esta movilidad es el resultado de una propiedad esencial: el personaje móvil se distingue del inmóvil porque tiene derecho a realizar ciertas acciones prohibidas a los otros. Así, Frol Skobeiev tiene otras normas de conducta que los hombres que le rodean: éstos se hallan ligados a determinadas normas morales de las cuales Frol Skobeiev está libre. Para estas personas Frol es un «pícaro», un «ladrón», y su comportamiento, «picardía» y «robo». Desde el punto de vista de Frol (y de los lectores de esta novela en el siglo XVIII), la conducta de sus víctimas revela su estupidez y ello justifica las trampas de Frol. El protagonista se comporta de un modo distinto a otros personajes y es el único que tiene derecho a hacerlo. El derecho a una conducta particular (heroica, inmoral, moral, demente, imprevista, extraña, pero libre siempre de los compromisos obligatorios para los personajes inmóviles) lo demuestra una larga serie de personajes literarios desde Vaska Buslaiev hasta Don Quijote, Hamlet, Ricardo III, Griniov, Chichikov, Chatski. Interpretar esto únicamente como la afirmación de la necesidad de un conflicto entre el héroe y el ambiente significa no sólo limitar, sino también deformar la cuestión por satisfacer la terminología habitual. Pueden figurar en calidad de actuante no sólo personas, sino también un grupo, una clase, un pueblo (cf. *Taras Bulba),* los cuales deben poseer los rasgos de movilidad respecto a un entorno más amplio.

Para comprender el carácter de ley de la conversión de la función argumental en personaje —en una figura con rasgos de hombre— es preciso tener en cuenta otra circunstancia. Si comparamos la novela corta picaresca con la novela picaresca observaremos una cu-

riosa diferencia. La estructura del cuento picaresco se construye de acuerdo con un esquema claro: el protagonista pícaro actúa en el campo semántico «riqueza-pobreza» [21]. Es pobre, pero, a diferencia de otros personajes de su ambiente, está dotado de movilidad: inteligencia, iniciativa, derecho a encontrarse fuera de las prohibiciones morales. El límite entre pobreza y riqueza se revela impenetrable para el «tonto», pero no lo teme el pícaro. De este modo, el argumento del cuento picaresco es la historia de un engaño feliz que convierte al pobre en rico, al pretendiente desgraciado en amante o en marido feliz. El argumento-acontecimiento puede desarrollarse en argumento-cadena de acontecimientos como, por ejemplo, en *Frol Skobeiev*.

Sin embargo, en la novela picaresca nos hallamos ante una complicación característica. No consiste únicamente en la sustitución de un episodio argumental por la acumulación de otros. Si analizamos *Moll Flanders* o *La cocinera bonita*, nos convenceremos de que el personaje que en unos episodios aparece como actuante, en otros no es sino objeto de engaños, convirtiéndose para otro pícaro en la encarnación del «límite», del obstáculo en el camino de la riqueza y de la felicidad. El hecho de que unos mismos elementos del texto cumplan alternativamente diferentes funciones argumentales contribuye a su personificación, a la identificación de la función y el personaje. El cambio en el punto de vista produce un efecto análogo.

### *Sobre la especificidad del mundo artístico*

Lo dicho anteriormente acerca del acontecimiento y del argumento puede aplicarse en igual medida a textos artísticos y no artísticos. No se debe a una casualidad el que hayamos intentado ilustrar las tesis fundamentales con ejemplos de uno y otro tipo. La especificidad del argumento artístico, al repetir a otro nivel la especificidad de la metáfora, reside en la existencia simultánea de varios significados para cada elemento argumental, sin que ninguno de ellos elimine otro incluso en el caso de que sean completamente opuestos. Pero puesto que semejante simultaneidad surge únicamente a un nivel determinado, diferenciándose en otros niveles en diversos sistemas unívocos o «suprimiéndose» en una

[21] Variantes de esta oposición serán: «placer-no placer». Les corresponde la oposición: «pícaro-tonto». Sinónimos de pícaro: «listo», «hábil», «joven»; sinónimos de tonto: «bondadoso», «viejo», «hipócrita». El «hipócrita» es casi siempre un monje, el único personaje de la novela picaresca que invoca las exigencias de la moral. No obstante, si se destacan claramente en el «hipócrita» los rasgos de «pícaro», puede suscitar simpatía.

unidad abstracta a un nivel superior, se puede deducir que la «artisticidad» del texto aparece a un nivel determinado, a nivel del texto del autor.

Examinemos el texto de la poesía de Lermontov *Oración* (1829):

No me acuses, Todopoderoso,
Y no me castigues, te lo suplico,
Si las tinieblas de la tierra sepulcral
Yo amo con sus pasiones;
Si rara vez entra en el alma
De tus palabras vivas la corriente,
Si extraviada yerra
Mi mente lejos de ti;
Si la lava de mi inspiración
Hierve en mi pecho;
Si emociones salvajes
Oscurecen el cristal de mis ojos;
Si el mundo terrenal es para mí estrecho
Y tengo miedo de ir a ti,
Y a menudo al son de canciones pecadoras
No es a ti, oh Dios, a quien yo rezo.

Pero apaga esa maravillosa llama,
Esa hoguera que todo quema,
Convierte mi corazón en una piedra,
Detén la mirada hambrienta;
Del ansia terrible de cantar canciones
Que yo me libre, Creador,
Entonces al angosto camino de la salvación
Volveré otra vez contigo.

Al examinar el texto de la poesía, es fácil observar que el sistema semántico forma dos estratos diferenciados:

| I | II |
|---|---|
| Dios | Tierra |
| eternidad | instantaneidad (lo perecedero) |
| luz | tinieblas |
| vida | muerte |
| bien | pecado |
| realidad | sombra |

La columna de la izquierda se presenta como el término inicial, marcado, de la oposición. Ello se expresa, en particular, en que es esta columna la que ha sido elegida como punto de vista (dirección de la valoración) y como dirección de la acción. La dirección de la valoración se expresa ante todo en las categorías espaciales. «Yo» lejos de «ti» y no «tú» «lejos de mí», con una

misma estructura de clasificación, prueba que es precisamente «tú» el que se toma como punto de referencia semántica. La definición del mundo terrenal como «tinieblas» nos lleva a la idea antitética de «luz» y posee un carácter clasificador estructural (está relacionado con un tipo de cultura determinado). El epíteto «sepulcral» que le acompaña posee una doble semántica. De código, que implica la idea de la vida terrenal como muerte en oposición a la «vida eterna» de ultratumba. Al mismo tiempo encierra la semántica espacial de «sepulcro», espacio profundo y cerrado (la idea de que el mundo es un abismo en comparación con el cielo; el infierno, un abismo en comparación con el mundo; es significativo que en Dante la medida del pecado corresponde a la medida de profundidad y cerramiento, la medida de santidad es el grado de elevación y de abertura). Pero este mismo epíteto encierra un punto de referencia, puesto que el mundo terrenal es un «abismo»

También los verbos de acción tienen una determinada tendencia. De izquierda a derecha está dirigido el verbo activo «castigar»; de derecha a izquierda, carente del rasgo de actividad, «suplicar». Pero ya los versos

> ...las tinieblas de la tierra sepulcral
> Yo amo con sus pasiones...,

cambian el cuadro. Todavía quedan dentro del sistema general del código cultural descrito anteriormente, pero confieren al texto una tendencia contraria: el punto de referencia ya no es el «Todopoderoso», sino el pecador «yo». En este enfoque «las tinieblas sepulcrales» de la tierra y sus «pasiones» pueden ser objeto del amor.

Sin embargo, a partir del verso noveno, el texto deja de descifrarse en el sistema semántico que había funcionado hasta entonces. Cambia totalmente la naturaleza del «yo». En la primera parte de la poesía se trataba de un elemento móvil cuyo valor estaba determinado por su relación con el entorno: al pertenecer a la vida «terrenal», el «yo» se convierte en efímero, mortal, errante lejos de la verdad, insignificante; al entrar en la luz y en la verdad del otro mundo este mismo «yo» se torna importante, pero no gracias a su propia importancia, sino por el valor del mundo del cual se ha convertido en parte.

El texto que empieza en el verso noveno, al apelar a metáforas del tipo «la lava de la inspiración», que a finales de los años 1820 se habían convertido en estandarizadas, suscitaba en la conciencia de los lectores un código cultural distinto que ya conocía: el romántico. En este sistema la oposición principal era

Todo lo que constituye el «no yo» se equipara recíprocamente, el mundo terrenal y no terrenal devienen sinónimos:

$$\text{Yo} \left\{ \begin{array}{l} \text{mundo terrenal} \\ \text{Dios} \end{array} \right.$$

La consecuencia de esto es que «yo» no se convierte en un elemento del mundo (del entorno), sino en mundo, espacio (una estructura consecuentemente romántica; se excluye el argumento). Además, «yo» no sólo se torna inmóvil, sino también inmenso, igual al mundo entero («He creado en mi alma un mundo distinto»). «Yo» se revela como un espacio para los acontecimientos internos.

A la luz de este sistema de conceptos, parece natural que «yo» crezca espacialmente: en los versos 9-10 se compara a un volcán (también en el sentido espacial, a diferencia de la metáfora de Benediktov «El joven tiene en el pecho un volcán»): la «lava de la inspiración» «hierve sobre el pecho» (cf. del mismo tipo «sobre el pecho de la roca gigante»). Los versos 11-12 comparan ya los ojos (una parte) al océano borrascoso. Y sigue después «el mundo terrenal es para mí estrecho» y la renuncia a la vez al mundo celestial. Si al principio el «yo» formaba parte del mundo que se opone a Dios, ahora el «tú» divino no es sino una parte del mundo que se opone al «yo». En este mundo compuesto de mi «yo» y hacia él dirigido, no hay otro objeto más que «yo». Es significativo que no se nombre el objeto de la oración («No es a tí, oh Dios, a quien yo rezo»).

En este contexto «pecador» deja de ser un epíteto reprobable, ya que el mundo del «yo» no se juzga mediante las leyes externas de la religión y la moral. En el sistema romántico, «pecador» es antónimo de «vulgar».

Los versos 17-20 se perciben como una antítesis del principio: allí pasiones que corresponden a las tinieblas sepulcrales; aquí, «maravillosa llama».

Pero ya en el verso apuntan señales de un sistema semántico ajeno al romanticismo. Están relacionadas con la intensidad de la orientación del «yo» hacia el objeto. En el sistema romántico el único objeto de actividad no vulgar que tenía el «yo» era él mismo. Y si el corazón «no de piedra» («sensible») es factible en el sistema romántico (aunque es más frecuente «ahora ya no piedra», «marchito»), la «mirada hambrienta» queda completamente fuera de este sistema. Ya en los albores del romanticismo, los masones se referían al hombre como a un ser «con la mirada dirigida hacia el in-

terior de sí mismo». Probablemente en este texto encaje mejor la oposición «mundo terrenal» («yo» es una parte de este mundo)-«mundo no terrenal». Pero es precisamente la vida terrenal la que se revela deslumbrante, auténtica, la que provoca un «ansia terrible» de actividad y la que atrae la «mirada hambrienta» y, por consiguiente, la que carece de rasgos de brevedad, de la muerte, de lo perecedero, de lo gris.

Por último, los dos últimos versos nos devuelven (mediante señales de código tales como «angosto camino» y «salvación») al código cristiano, pero a la vez «angosto» se percibe como antónimo de «ancho», con lo cual no se semantiza de acuerdo con el sistema cristiano («el camino ancho es el camino del pecado, de la vida»), sino como sinónimo de libertad y de sus reflejos en el código cultural de tipo romántico.

No hemos analizado la estructura semántica del texto, sino el campo semántico de ámbito cultural general en el que este texto funciona. Al hacerlo nos hemos convencido de que el texto se proyecta no sobre uno, sino sobre *tres* tipos diferentes de estructura semántica. ¿Qué significaría esto si el texto no fuera artístico sino, digamos, científico?

En un texto científico, la introducción de un nuevo sistema semántico supondría la refutación, la «supresión» del viejo sistema. El diálogo científico consiste en que una de las posiciones de la discusión se reconoce como falsa y se rechaza. La otra triunfa.

Como hemos visto, el campo semántico de la poesía de Lermontov se construye de un modo distinto: surge de la *relación* de los tres sistemas. Lo que niega no elimina a lo que es negado, sino que entra en una relación de cooposición. Por eso la discusión científica es una prueba de que el punto de vista del adversario carece de valor. La discusión artística es posible únicamente con un oponente sobre el cual la victoria absoluta es imposible. Es precisamente porque en *Oración* la estructura religiosa conserva su encanto y su grandeza que su refutación es poética.

Si *Oración* fuera un tratado filosófico, se dividiría en varias partes polémicamente opuestas. Como poesía, forma una estructura única en la cual todos los sistemas semánticos funcionan simultáneamente en un complejo «juego» recíproco. Se trata de esa particularidad del texto artístico que con tanta penetración señaló M. Bajtin.

La verdad científica existe en un campo semántico; la artística, simultáneamente en varios, en su correlación recíproca. Esta circunstancia aumenta bruscamente el número de rasgos significantes de cada elemento.

Comprobamos las complejas contradicciones que crean en los sistemas que surgen como resultado de la crio-

llización del lenguaje de diversas culturas. No debe, sin embargo, pensarse que, si el texto se mantiene en un solo sistema semántico, no pueda crear ese complejo juego de elementos estructurales que le asegure la densidad semántica propia del arte. Hemos comprobado que, en el interior de un mismo sistema de código de cultura, unos mismos elementos semánticos aparecen a un nivel como sinónimos, y a otro, como antónimos. Esto es extensivo a la construcción del argumento de la obra literaria. Analicemos desde este punto de vista la trilogía de Sujovo-Kobilin. En *La boda de Krechinski* se oponen dos campos: las personas honestas y las deshonestas. Muromski, su hija Lidochka, Nelkin —«terrateniente, vecino cercano de los Muromski, que sirvió en el ejército»—, todos ellos son diversos tipos de seres honestos. Krechinski, Raspliuiev, tipos de seres deshonestos. El carácter de cada uno de ellos representa un conjunto de rasgos distintivos que se ponen de manifiesto en sus relaciones con los personajes de su mismo grupo o del otro grupo. Pero puesto que cada uno de estos grupos se divide en subgrupos (por ejemplo, subgrupo «Krechinski», subgrupo «Raspliuiev»), la característica se forma de rasgos distintivos complementarios que surgen en las relaciones entre los subgrupos. La segunda parte de la trilogía —*El pleito*— introduce una nueva oposición: personas particulares-burocracia (no personas). Esta la componen seres de diferente aspecto (cf. «Chibisov. Aspecto correcto y presentable. Vestido a la moda», «Kasian Kasianovich Shilo. Fisonomía de bandido corso. Desgreñado. Vestido con negligencia»), pero unidos en su oposición a las personas. Son «los superiores», «las fuerzas», «los subordinados» (terminología con un matiz de parodia de la jerarquía de los ángeles) y «las ruedas, las poleas, los engranajes de la burocracia» (no son personas, sino partes de un mecanismo). Dentro de esta oposición, Krechinski se halla entre las personas y aparece como aliado de los Muromski. Por último, en la tercera parte, *La muerte de Tarelkin*, los dos miembros de la oposición pertenecen al campo de las «no-personas», se produce un choque entre los grandes y los pequeños canallas que en la misma medida pertenecen al mundo burocrático, el mundo de las «no-personas». Los tres tipos de segmentación crean sus propios rasgos de diferenciación de los personajes. Sin embargo, cada uno de estos sistemas no elimina a la anterior, sino que funciona teniéndola como fondo.

El siervo Suchok de *Lgov*, de Turgueniev, surge ante nosotros como un cierto conjunto de rasgos distintivos. Pero como antítesis del terrateniente o como personaje contrapuesto a los niños de los campesinos se activan en su carácter diferentes rasgos. Y la propia

figura vive incluida en ambos (y en una serie de otros) planos simultáneamente.

El texto artístico representa un sistema complejo construido como una combinación de ordenaciones generales y locales de diversos niveles. Ello influye directamente en la construcción del argumento.

Propiedad esencial del texto artístico es su doble relación de similitud: es semejante a un determinado fragmento de la vida que representa —una parte del universo— y es semejante a todo el universo. Después de ver una película no sólo decimos «así es Ivan Petrovich», sino también: «Así son los Ivan Petrovich», «Así son los hombres», «Así son las personas», «Así es la vida».

Por eso, si en la primera relación diferentes textos no son homeomorfos, en la segunda se hallan en relación de equivalencia. Pero todo texto con argumento se descompone con mayor o menor facilidad en segmentos. Y esta circunstancia trae curiosas consecuencias.

Tomemos un texto que se divida de la manera más fácil y visible en fragmentos: la puesta en escena de una obra teatral. La puesta en escena ilustra de un modo evidente una propiedad esencial del arte: el homeomorfismo paradójico de las partes y del todo.

La obra de teatro reproduce en su lenguaje los fenómenos del mundo exterior y, a la vez, representa un mundo cerrado en correlación con la realidad externa no en sus partes, sino en su totalidad universal. Las candilejas, los muros de la caja escénica constituyen el límite, perfectamente real, del espacio teatral. Es el universo teatral que reproduce el universo real. Es precisamente en este sentido que los *límites* del mundo escénico se tornan claramente perceptibles. Confiere a la obra universalidad y excluye que se plantee la cuestión de todo lo que se encuentra fuera del espacio escénico como equivalente en su realidad al universo teatral.

Sin embargo, el espectáculo teatral se divide claramente en segmentos —escenas— que constituyen las partes del texto de la puesta en escena y que, a la vez, discurren dentro de los mismos límites espaciales que la obra en su totalidad. Tomados aisladamente son asimismo homeomorfos respecto al mundo. Pero las escenas no representan la última división del texto de la pieza: cada escena, al introducir un nuevo personaje, ofrece un nuevo modelo del mundo aunque lo hace en el mismo marco espacial. Los límites de la pantalla en el cine desempeñan un papel análogo: establecen un cierto homeomorfismo para todos los planos y puntos de vista reflejados en cada fotograma. Si un primer plano de unos ojos llena la pantalla, nosotros no los percibimos como la parte de un rostro enorme cuyos límites desbordaran el marco espacial de la sala. Los ojos constituyen, dentro de los límites de este plano,

el mundo cinematográfico. Y al referirse de un modo determinado a la sintagmática de los planos anteriores (en este sentido el plano se percibe como una parte y el primer plano no aparece como un rasgo pertinente; es sinónimo a las descripciones verbales del tipo «mira horrorizado», «mira atento»), se halla al mismo tiempo en correlación con una realidad determinada, parcial (los ojos), y universal (el mundo). En el segundo sentido aparece como un todo independiente cuyo significado puede expresarse aproximadamente así: «El mundo son los ojos». Los ojos y su expresión fijados en el plano se convierten en modelo de universo. Y ello se alcanza aislando, a un nivel determinado, de un segmento (plano) de la cadena sintagmática y mediante el «primer plano», relación entre el límite de la pantalla y el contenido del plano. La pieza se divide mediante cuadros y escenas en cortes sincrónicos cada uno de los cuales divide a los personajes en dos campos (si nos hallamos ante una escena-monólogo, es un subconjunto vacío de elementos lo que se opone al personaje, y en el marco de la escena *dada* abarca todo el mundo). Pero estos grupos cada vez son distintos por su composición y correlación de elementos. Por consiguiente, el límite trazado de una u otra manera determina el principio de diferenciación de los subconjuntos de elementos, es decir, destaca en ellos los rasgos distintivos. En este caso la pieza (si hacemos abstracción de su estructura sintagmática) representará un conjunto de modelos sincrónicos del universo.

Pero toda segmentación representa no sólo un principio de diferenciación. La superposición de estas segmentaciones binarias crea haces de diferenciación. Al quedar identificados con determinados personajes, estos haces se convierten en caracteres. El carácter del personaje representa un conjunto de todas las oposiciones binarias respecto a los otros personajes, dadas en el texto, todo el conjunto de inclusiones del personaje en los grupos de otros personajes, es decir, un conjunto de rasgos distintivos. Así, pues, el carácter es un paradigma.

En su forma invariante queda incluido en la principal oposición argumental. Pero las oposiciones parciales crean ordenaciones locales y posibilidades argumentales complementarias. Vista bajo este ángulo, la oposición entre la estética «de la identidad» y la «estética de la cooposición» puede interpretarse como una diferencia entre textos en los cuales las ordenaciones locales destacan únicamente un tipo de rasgos distintivos, tipo que coincide con la oposición fundamental, y textos en los que las ordenaciones locales destacan un conjunto determinado de diferenciaciones.

*Personaje y carácter*

El problema del carácter constituye uno de los fundamentales de la estética general. Su tratamiento no entra en los objetivos del presente libro, tanto más cuanto que existe una abundante bibliografía especial consagrada a esta cuestión. En función de los problemas que nos interesan parece oportuno examinar únicamente un aspecto de la cuestión, el problema de la especificidad del carácter literario, a diferencia de la interpretación de la esencia típica del hombre en textos no literarios.

G. A. Gukovski, autor de trabajos extraordinariamente profundos sobre historia de la literatura rusa, dedicó una serie de investigaciones al problema de la tipología de los caracteres en los sistemas del clasicismo, romanticismo y realismo.

G. A. Gukovski relacionó, en particular, el carácter de la tipificación realista con la idea de la dependencia del hombre del medio social, y en una serie de ejemplos tomados de la obra de Pushkin y de Gogol ilustró con gran profundidad esta tesis. La tesis de Gukovski ejerció una influencia amplia en la ciencia soviética de la literatura y se reflejó en muchos trabajos posteriores, en particular, del autor de estas líneas.

No obstante, no se puede dejar de señalar que, formulada así, esta tesis, aunque pone al descubierto rasgos tipológicos esenciales de una serie de textos literarios, destaca en ellos aquello precisamente que los emparenta con los textos filosóficos, periodísticos, científicos. Revela los rasgos tipológicos de la interpretación del carácter en una etapa determinada de la cultura, pero no toca lo que, en el interior de esta etapa, distingue los textos artísticos de los no artísticos. Al despreciar esta diferencia, llegamos necesariamente a la conclusión de que el escritor no hace sino ilustrar y popularizar la concepción filosófica sobre la naturaleza del hombre. Y puesto que la idea de la dependencia del hombre del medio social fue expresada ya en la filosofía del siglo XVII, y además los filósofos la expresaron de un modo más completo, consecuente y claro que los escritores realistas, surge sin querer la conclusión de que, para el hombre que ya conocía la existencia de esta tesis filosófica, la literatura no aportó nada nuevo.

Al parecer, aparte de que se defina la dependencia de la tipificación artística respecto a una serie de ideas comunes para *todos* los fenómenos de la cultura de un período dado, es conveniente detenerse también en los rasgos específicamente artísticos de la estructura del carácter.

El personaje artístico no se construye solamente como realización de un determinado esquema cultural, sino también como un sistema de desviaciones significantes que se crean a expensas de las ordenaciones parciales. Estas desviaciones, al crecer a medida que se revela la regularidad fundamental, por un lado, hacen que su conservación sea informativamente significante; por otro, sobre su fondo reducen la capacidad de predecir la conducta del personaje literario.

Estas desviaciones significativas crean una cierta «dispersión», necesaria y probable, en la conducta del personaje en torno a la norma media prescrita por la interpretación no artística de la naturaleza del hombre. Esa esencia del hombre que en la cultura de un tipo dado aparece como la única norma posible, en un texto artístico se realiza como un determinado conjunto de probabilidades que se realiza de un modo solamente parcial dentro de sus propios límites. Y no se trata únicamente de un conjunto de actos, sino también de un conjunto de tipos de conducta admisibles dentro de un sistema de clasificación más general.

El grado, la magnitud de esta «dispersión», van desde la prescripción casi completa, fijada en fórmulas, de detalles de la conducta de los personajes en el folklore o en los textos medievales hasta la consciente impredictividad del comportamiento de los personajes en el teatro del absurdo. Esta magnitud es por sí misma uno de los índices del método artístico del escritor. Es preciso distinguir aquí entre la «dispersión» que existe para un lector que conoce la norma de una estructura artística dada y la impredictividad que surge al destruirla: la conducta de un santo en la hagiografía medieval se presenta al lector actual como inexplicable, pero para el autor y su verdadero auditorio se halla rigurosamente determinada.

Veamos cómo se construyen los caracteres en *El convidado de piedra*, de Pushkin. Cada una de las escenas ofrece únicamente el sistema de oposiciones de personajes que le es propio.

ESCENA I
*Don Juan-Leporello*

ESCENA II
*Don Carlos-Laura*
*Don Juan-Laura*
*Don Juan-Don Carlos*

ESCENA III
*Don Juan-Doña Ana*

## Escena IV
### *Don Juan-Doña Ana*
### *Don Juan-Comendador*

La figura de Don Juan entra constantemente en nuevas oposiciones. Es más: el texto, incluso en el interior de una misma oposición, se diferencia fácilmente en varios cortes sincrónicos en los cuales Don Juan se presenta como *todo un conjunto de personajes* (incluso exteriormente: ante Doña Ana primero es un monje, después Don Diego y ya, por último, él mismo). La figura de Don Juan como paradigma se forma de la relación de todos estos cortes a la vez únicos y contradictorios.

Para ser opuestos, los caracteres deben ser comparables. Esto hace que se dividan en un núcleo único para ellos (base para la comparación) y en elementos contrapuestos de un modo significativo. Los personajes pueden expresar las diferencias que existen entre ellos hablando de una manera distinta de un mismo tema. Por ejemplo, en *El brigadier,* de Fonvizin:

«El consejero.—...Da gusto ver cuántos secretarios diligentes se ponen a escribir sus informes sin conocer la gramática. Sé de uno que cuando escribe ni un sabio con la gramática lograría comprenderlo.

Brigadier.—¿Para qué vale, compadre, la gramática? He vivido casi sesenta años y he educado a mis hijos sin necesidad de gramáticas. Ivanushka, que ha pasado ya de los veinte —Dios me oiga—, jamás ha oído hablar de la gramática.

Mujer del brigadier.—¡Claro que no hace falta la gramática! Antes de aprenderla tiene uno que comprarla, te gastas en ella ochenta copecs y después sabe Dios si va uno a aprenderla o no.

Mujer del consejero.—¡Que se me lleve el diablo si sirve de algo la gramática, sobre todo en el campo! Por lo menos en la ciudad rompí una para hacerme papillotes.

Hijo.—*J'en suis d'accord,* ¿de qué vale la gramática? Yo mismo he escrito miles de billetes y creo que se puede decir mi corazón, mi alma, *adieu, ma reine* sin consultar la gramática» [22].

Del mismo modo Mozart y Salieri expresan en la obra de Pushkin una misma idea: «Beaumarchais no pudo ser el envenenador» y al hacerlo revelan la diferencia de sus caracteres:

[22] D. I. Fonvizin, *Sobranije sočinenij v 2-ch tomach* [*Obras en dos tomos*], Moscú-Leningrado, 1959, t. I, pp. 52-43.

SALIERI

No creo: era demasiado ridículo
Para semejante oficio.

MOZART

Era un genio,
Como tú y como yo. Y el genio y la maldad
Son dos cosas incompatibles. ¿No es verdad?

Personajes opuestos pueden tener un parecido exterior (tema del doble, del reflejo en el espejo), quedar incluidos en situaciones similares, etc.

Por último, reviste particular importancia el hecho de que el personaje pueda presentarse a través de la descripción de otro personaje, «visto con sus ojos», es decir, en su lenguaje. La forma en que se transforma el personaje al traducirse al lenguaje de ideas ajenas caracteriza tanto al portador del lenguaje como a aquel del que habla. Así, el retrato que de Pechorin hace Maxim Maximich o de Don Juan, Leporello describe tanto a los que hablan como a aquellos de los que están hablando. En el ejemplo de Pechorin hemos visto que el carácter del personaje puede construirse según el tipo de fusión en un haz único de características similares.

Decir que Don Juan aparece contrapuesto a Leporello sobre la base de rasgos distintos que en la oposición a Don Carlos, a Laura de un modo diferente que a Doña Ana y a todos ellos juntos distintamente que al comendador, que en cada uno de estos casos se puede componer una lista de rasgos distintivos y que la combinación de todas estas listas constituirá el «carácter» del personaje, decir esto no supone comunicar nada nuevo.

Lo esencial es otra cosa: Don Juan no es igual a sí mismo, y la coherencia artística de su figura se constituye como incoherencia (desde el punto de vista de los juicios de valor que sobre él se establezcan en los lenguajes de estructuras no artísticas). Es «depravado» y «desvergonzado» no sólo en opinión del monje (explicación ético-religiosa) sino también a juicio de Leporello (explicación popular, plebeya). Sus defectos son sus virtudes, y Pushkin dificulta deliberadamente la posibilidad de establecer un juicio unilateral sobre el personaje. Y no se trata solamente del recurso al oxímoron del tipo «Mi fiel amigo, mi amante inconstante».

La sorpresa continua que supone la conducta del personaje se consigue, primero, construyendo el carácter no como una posibilidad, conocida de antemano, de actividad, sino como un paradigma, como un conjunto de posibilidades, único a nivel de estructura ideológica, va-

riable a nivel de texto. En segundo lugar, ello está relacionado con el hecho de que el texto se desarrolla sobre el eje sintagmático, y, aunque en el sistema paradigmático general del carácter, el episodio siguiente se revela tan regular como el que se realiza en el momento presente, el lector no posee todavía todo el sistema paradigmático del lenguaje del personaje, lo «termina de construir» por inducción a partir de nuevos fragmentos del texto. Sin embargo, la cuestión no reside solamente en la dinámica que surge a causa del desarrollo del texto en el tiempo y del conocimiento incompleto del lenguaje del personaje por parte del lector. En determinados momentos, junto a la estructura paradigmática existente del personaje, empieza a funcionar otra estructura. Puesto que el personaje no se descompone en la conciencia del lector, ambos paradigmas aparecen como variantes de una estructura paradigmática de segundo grado, pero de todos modos conservan su recíproca independencia y, al entrar en complejas relaciones funcionales, aseguran a los actos del personaje la impredictividad necesaria (mientras que la unidad del personaje asegura por su parte la predictividad necesaria).

Así, la diferencia entre el «pacífico» viejo Cíngaro y la apasionada Zemfira —clasificación de los temperamentos de los personajes según la oposición psicológica «dulces-voluntariosos»— se apoya en bases distintas que la contraposición fundamental de *Los cíngaros* entre «Naturaleza» y «Cultura». Pero es la intersección de estos dos tipos distintos de diferenciación de los personajes lo que crea su «individualidad», lo inesperado de sus actos respecto a cada una de estas concepciones tomadas aisladamente, es decir, respecto a la interpretación no artística.

Don Juan aparece ante nosotros no sólo como diferente en comparación con los diversos personajes, sino también respecto a sí mismo. Al presentarse ante Doña Ana como monje, como Don Diego o como él mismo, se comporta de modo diferente. Es muy importante destacar que no se trata de fingimiento: realmente y de un modo totalmente sincero se transforma en otra persona. Cree en sus propias palabras cuando dice a Doña Ana: «Hasta ahora no he amado a ninguna».

El personaje, único a nivel suficientemente abstracto, pero que a niveles inferiores se descompone en un cierto número de subestructuras, si no contradictorias, al menos independientes y distintas, crea a nivel de texto la posibilidad de actos a la vez regulares e inesperados, es decir, crea condiciones para mantener la capacidad de información y reducir la redundancia del sistema.

Puede efectuarse otra observación: los personajes de *El convidado de piedra*, de Pushkin, se dividen en dos grupos fundamentales según el rasgo de «movilidad-inmovilidad», «mutabilidad-inmutabilidad». En un campo se hallan Laura y Don Juan, en el otro, Don Carlos («¿Siempre tienes esas ideas?», pregunta Laura asombrada de su *constante* mal humor) y el comendador, que ni siquiera es un ser humano, sino una estatua inmóvil. Doña Ana *pasa* del segundo campo al primero. Al principio *invariable, varía* al ser infiel al marido (es infiel a la invariabilidad). El carácter polifacético, proteico, artístico de Don Juan y Laura afirma la unidad del amor y del arte («pero el amor también es melodía») como esencia móvil y proteica. Esta oposición entre lo móvil y lo inmóvil puede interpretarse de distintos modos en función del sistema de código cultural que utiliza la persona que recibe la información. G. A. Gukovski la reduce a las antítesis «felicidad-deber», «individuo-no individuo (familia, costumbre, ley)» y, en definitiva, «Renacimiento-Edad Media». Construido de este modo, el modelo abstracto será indudablemente válido (el texto se presta a semejante interpretación) pero difícilmente será el definitivo y el único posible. Así, por ejemplo, si comparamos *El convidado de piedra* con *Mozart y Salieri*, nos convenceremos de que la variabilidad es propia de Mozart, mientras que a Salieri le caracteriza la invariabilidad. Mozart suprime la oposición «poesía-prosa» (Don Juan-Leporello) en la archiestructura del personaje al nivel de la cual se revelan como sinónimos (no sólo son compatibles en un personaje, sino que coinciden: poesía-verdad-prosa).

Al desarrollar el archipersonaje en dos personajes-variantes estos rasgos no son idénticos sino antitéticos y se revelan a través del diálogo en el cual un mismo contenido se presenta como poético para Don Juan y como prosaico para Leporello:

DON JUAN
*(pensativo)*

¡Pobre Inés!
¡Ya no existe! ¡Cómo la amaba!

LEPORELLO

¡Inés! La de los ojos negros... ya recuerdo,
Tres meses estuvisteis cortejándola
A duras penas os ayudó el Maligno.

DON JUAN

Era julio... de noche. Un extraño encanto
Hallaba yo en su mirada triste
Y en los labios lívidos...

Del mismo modo Mozart suprime la antítesis «grande español-plebeyo» en la archiestructura «hombre» [28]. *Variable como hombre,* se opone a Salieri, *constante como un principio.* G. A. Gukovski (citando un trabajo no publicado de B. Ya. Buchstab) interpretaba esto como una antítesis entre clasicismo y romanticismo. Son igualmente posibles otras interpretaciones: oposición entre hombre y dogma, entre ser vivo e idea abstracta (se abre la posibilidad de construir una abstracción a nivel más alto que una este conflicto al *Caballero de bronce),* entre arte y teoría, etc. Todo este conjunto de interpretaciones separa *Mozart y Salieri* de *El convidado de piedra.* Sin embargo, al construir un modelo a nivel superior que los uniera en una archiestructura, la oposición «variable invariable» podría interpretarse, por ejemplo, como antítesis entre vida y muerte. No es casual que tanto Don Carlos como el comendador se opongan a Don Juan como muertos a un ser vivo (Laura: «Detente... ante un muerto»; Doña Ana: «¡Oh Dios mío!, aquí, ante este ataúd»), y Salieri a Mozart, como un asesino. Si la variabilidad, la movilidad, se interpreta semánticamente como vida y tan sólo a niveles más concretos como poesía (arte en general), amor, verdad, espacio, humanidad, alegría, la inmovilidad se revela respectivamente como antivida con la consiguiente interpretación: univocidad, dogmatismo, grandeza, severidad, deber, inhumanidad.

Con semejante correlación entre los grupos semánticos fundamentales es natural que los héroes tipo Don Juan se hallen supeditados a la variabilidad estructural. Resulta más significativo el hecho de que esta ley de construcción del personaje verbal se extienda a aquellos personajes que el autor tiende a hacer unívocos, a encarnar en ellos la antítesis de lo proteico de la vida con sus múltiples facetas.

En el personaje del comendador se destaca su firmeza, inmutabilidad. Ya el hecho de que se trate no de un ser humano sino de una estatua parece privarle de la posibilidad de revelarse bajo diversos aspectos. Sin em-

[28] La posibilidad de unir a Don Juan y a Leporello en una antítesis al campo del comendador llegando a crear personajes para los cuales la línea divisoria entre estos personajes no se revela como pertinente, no quita que actúen simultáneamente otros tipos de cooposiciones: Don Juan y Don Carlos se oponen a Leporello como aristócratas (se subraya que los dos son grandes de España) al plebeyo, o como valientes a un cobarde. Ofrece interés estudiar la significación estructural del rasgo de valentía: en *El convidado de piedra* no es relevante, ya que caracteriza a los dos grupos antagónicos; en *Mozart y Salieri* lo posee únicamente el personaje del grupo «no variable», Salieri («aunque no soy cobarde...»). El valor se relaciona con una propiedad fundamental para él como es el carácter lúgubre y el preferir la muerte a la vida («aunque amo poco la vida»). En Mozart esta cualidad posee un valor no negativo, sino cero: no se menciona. En *El festín durante la peste,* este rasgo lo posee únicamente el polifacético Walsingham, y el valor se presenta como el resultado de la alegría, del apego a la vida y su vivencia total.

bargo, esta inmovilidad prefijada se convierte en el fondo sobre el cual los mínimos cambios adquieren una significación relativa no menor que las variaciones bruscas en los caracteres y actos de otros personajes. La primera mención del comendador introduce una imagen deliberadamente vulgar de un hombre del mismo círculo social que Don Juan, pero ya muerto:

No en vano el difunto era celoso.
Y tenía a Doña Ana siempre encerrada.
Ninguno de nosotros la vio jamás.

Más adelante se habla de él como «frío mármol», «esa orgullosa tumba». Precisamente aquí, en la escena III surge un nuevo problema: la imagen del comendador se divide aquí en el hombre corriente, conocido de Don Juan que éste mató en un duelo (cosa también corriente) [24], y en estatua. Se plantea, ante todo, la tesis de la imposibilidad de unirlos:

¡Qué gigante aparece en la estatua!
¡Qué espaldas! ¡Un verdadero Hércules!
Y el difunto que era bajo y endeble,
Aquí, de puntillas, no podría con la mano
Alcanzar su propia nariz.

El significado de la broma de Don Juan consiste en que, siendo ateo y librepensador, sabe que la estatua y el comendador son dos seres distintos, y sólo para burlarse juega a identificarlos. La primera sorpresa que depara la figura del comendador es la fusión de estos dos aspectos.

Don Juan está convencido de que el comendador ha muerto, que la estatua *no es él*, la estatua es un objeto y no puede realizar actos.

LEPORELLO

¿Y el comendador? ¿Qué dirá de esto?

[24] Pushkin crea un efecto semántico suplementario al incluir de nuevo al lector en dos campos: obligándole a sentir a la vez lo que de corriente tiene la muerte en un duelo y lo extraño que es este hecho. Los personajes se portan como españoles medievales. Pero para los propios españoles medievales la noticia «ser español medieval» no contiene información alguna. Para poder apreciar el carácter poético de la representación de la España medieval, es preciso recordar que ser español es extraño. Al mismo tiempo que traslada a los espectadores a la época cultural de lo que representa, Pushkin los deja en la suya propia (para el espectador moderno el binomio se convierte en trinomio: España medieval-época de Pushkin-época actual).

DON JUAN

¿Crees que va a sentirse celoso?
Seguro de no; era un hombre sensato
Y se habrá apaciguado desde que se ha muerto.

El siguiente paso argumental descubre la identidad de estas dos figuras y la capacidad de actuar de la estatua del comendador.

LEPORELLO

...mirad su estatua.

DON JUAN

¿Qué ocurre?

LEPORELLO

Parece que os está mirando
Y que se enfada.

Al aceptar la invitación, la estatua del comendador se revela decididamente no como representación de un personaje, sino como personaje. Esta fusión es, sin embargo, una metamorfosis decisiva: lo incorpóreo, el espíritu, se reviste de lo material, de la piedra, y lo más inmóvil por su naturaleza, la estatua, cobra rasgos de lo más móvil, del espectro que no está sujeto a las leyes mecánicas a las que se hallan ligados todos los hombres y cosas.

La estatua del comendador que aparece al final de la obra ya no es la misma que en el cementerio estaba celosa de su rival vivo («está mirando y se enfada»). No es casual que «suprima» de golpe todas las relaciones humanas de Don Juan —incluido el amor hacia Doña Ana— como demasiado insignificantes en comparación con lo que debe ocurrir.

DON JUAN

¡Oh Dios! ¡Doña Ana!

ESTATUA

Déjala,
Ha terminado todo...

Y el hecho de que Don Juan se hunda exclamando «¡Doña Ana!» prueba que acepta la opinión que afirma

la insignificancia del amor (es decir, de la vida) ante la muerte.

En la escena III la estatua se comporta de un modo extraño, siente celos. La extrañeza de su conducta reside en que al mismo tiempo se comporta como un ser humano (responde a la llamada) y como un ser no humano para el cual todo lo humano carece de importancia.

Así, pues, también los personajes «inmóviles» se hallan sujetos a la ley de la transformación interna del personaje, de lo contrario la descripción de su *comportamiento* se revelaría del todo redundante.

Sin embargo, esta mutabilidad no sobrepasa determinados límites, en cuyo caso impediría al lector identificar diversos fragmentos del texto con un mismo personaje: perdería su integridad como si se descompusiera en una serie de personajes.

Ello sucede cuando se pierde el sistema del código cultural: al espectador moderno le cuesta fundir en un solo modelo el dinamismo del cuerpo con la sonrisa inmóvil del rostro propios de muchas esculturas arcaicas y no europeas; la vida de un santo sorprende al lector moderno por su «falta de lógica», no llega a captar la unidad de comportamiento del personaje. Es más, el límite entre los personajes puede trazarse de un modo diferente: el instigador y el actuante de los textos medievales pueden tener dos nombres pero ser un mismo personaje. En el arte del siglo XX un héroe puede descomponerse en muchos personajes.

Así, pues, la reducción de las diversas menciones de tal o cual personaje en el texto en un personaje paradigmático único depende siempre de un cierto código de cultura válido para el autor del texto y para su auditorio. En el interior de este contorno el personaje se descompone en una serie de estados recíprocamente no idénticos; en el exterior se sitúan otros personajes cuyos rasgos establecen una relación con sus propios rasgos según el principio de complementariedad o semejanza o de cualquier otro tipo.

En caso de existir diferencias entre el código cultural del autor y el del auditorio, los límites del personaje pueden distribuirse de un modo distinto. Al referirse a las dificultades que para la sensibilidad moderna ofrece la *Crónica de los tiempos pasados*, I. P. Yeriomin escribía: «Sucede algo completamente fantástico: Yaropolk de pronto, sin motivos aparentes, se convierte bajo la pluma del cronista en un santo, en "bienaventurado" <...> El lector moderno podría aun reconciliarse con esta nueva imagen de Yaropolk "bienaventurado" a condición de que el cronista pretendiera mostrar la "regeneración" espiritual del personaje en un momento determinado de su vida. Pero falta precisamente esta con-

dición: el texto de la crónica no nos da motivos para que lo interpretemos así. Nos hallamos —el enigma de la narración de la crónica reside en eso— no ante *una* persona en diferentes etapas de su crecimiento espiritual, sino ante *dos* hombres, ante *dos* Yaropolk; aunque se excluyen mutuamente, coexisten, no obstante, para el cronista en un mismo contexto de la narración» [25].

Los diferentes tipos de código artístico se comportan distintamente frente al cambio y la inmovilidad de los personajes. El cuento de hadas o la hagiografía medieval dividen claramente a los personajes en dos grupos: a unos se les atribuye una conversión milagrosa externa (el monstruo se convierte en un hombre bello, el animal en un ser humano) o interna (el pecador se convierte en santo); a otros, se les atribuye la inmovilidad. El realismo del siglo XIX prescribe a unos personajes la evolución, a otros, de nuevo la inmovilidad; el clasicismo, la inmovilidad a todos. Esto no significa, sin embargo, inmovilidad del personaje a nivel de texto; ello será simplemente imposible y convertiría en redundante no sólo la narración argumental, sino el texto en general. El personaje se percibe como inmóvil si sus diversos estados textuales se identifican con el estado general a nivel de estructura de la construcción más abstracta del personaje. Así, Nicolás Rostov varía quizá en el transcurso de la novela en un grado no menor que Andrés Bolkonski o Pierre Bezujov. Pero estos cambios no constituyen una evolución: al texto móvil le corresponde una estructura inmóvil del personaje a nivel de la concepción artística general de la novela. El texto móvil referente a Andrés Bolkonski o Pierre corresponde a una determinada secuencia de estructuras de personajes para cada uno de ellos. Al cambiar, Rostov no se convierte en «otra persona», es decir, realiza actos que hasta entonces no había realizado pero que podía haberlo hecho de acuerdo con la estructura del tipo. Andrés y Pierre se convierten cada vez en «otra persona», es decir, realizan acciones que anteriormente hubieran sido para ellos imposibles. La estructura de su tipo es una secuencia que únicamente al segundo nivel de abstracción forma la unidad «Andrés Bolkonski» o «Pierre Bezujov».

### *El concepto cinematográfico del plano y el texto literario*

Examinemos la especificidad de aquellas conexiones que surgen debido a la segmentación del texto en par-

[25] I. P. Jerjomin, *Povest' vremennych let* [*Crónica de los tiempos pasados*], Leningrado, 1947, pp. 6-7.

tes igualmente funcionales: estrofas, capítulos, etc. Con el fin de dilucidar la cuestión recurriremos a ejemplos tomados del cine. La estructura de la narración cinematográfica ofrece un gran interés precisamente porque pone al descubierto el mecanismo de toda narración artística, y aún volveremos a ella en busca de ejemplos evidentes.

En el cine es fácil destacar una unidad de segmentación secuencial. Dejemos de lado por ahora la cuestión del aspecto integrante de las relaciones a propósito del cual S. Eisenstein escribía que «*dos fragmentos cualesquiera yuxtapuestos se unen ineludiblemente en una noción nueva que surge de esta confrontación como una calidad nueva*» [26]. Examinemos la narración cinematográfica como una secuencia de planos acumulativos. La propia estructura de la película nos da indiscutiblemente derecho a hacerlo.

Los planos, al dividir la película en segmentos, los igualan rigurosamente respecto al marco, los límites de la pantalla (del mismo modo, las escenas, al formar parte de la obra, poseen el mismo límite que ésta: las candilejas). Se manifiesta una curiosa propiedad, puramente topológica de la parte en la narración artística: posee los mismos límites que la totalidad. Este principio se extiende asimismo a la prosa: los capítulos poseen su principio y final, y, en este sentido, son homeomorfos respecto al todo.

Sin embargo, esto lleva, como hemos señalado reiteradamente, al aumento del papel estructural de las diferencias. Y es aquí que se revela oportuno detenernos en ese procedimiento de composición que en la técnica de cine se denomina plano. El operador puede acercar la cámara completamente al objeto que filma o alejarla considerablemente. Una misma pantalla puede contener una muchedumbre de miles de personas o un detalle del rostro. La película japonesa *La mujer en la arena* empieza con la aparición en la pantalla de un montón de piedras que se mueven que se van reduciendo hasta convertirse en guijarros y, tras varios cambios de planos, resultan ser granos de arena que el viento se lleva.

El plano no es simplemente el tamaño de la imagen, sino su relación respecto al marco (el tamaño del plano en la película y en la pantalla es igual). Es significativo en este sentido que el «plano» nó desempeñó un papel importante en la pintura debido a la posibilidad de ésta de cambiar el tamaño del lienzo y gracias a la relativa estabilidad para cada género de la relación entre las figuras y rostros y el espacio del cuadro.

Sin embargo, el primer plano y el general existe no

[26] S. Eisenstein, *Izbrannyje proizvedenija v 6-ti tomach* [*Obras escogidas en seis tomos*], t. II, Moscú, 1964, p. 157.

sólo en el cine. Se percibe claramente en la narración literaria en la que se presta una misma atención o espacio a fenómenos de características cuantitativas diversas.

Así, por ejemplo, si los segmentos sucesivos de un texto que abarcan un contenido muy diverso en el sentido cuantitativo —diferente número de personajes, el todo o partes, descripciones de objetos de mayor o menor magnitud, si en una novela se describen en un capítulo los acontecimientos de un día y en otro, de decenas de años— podemos hablar de diferentes planos.

Cuando en la parte II del tercer tomo de *Guerra y paz*, en el capítulo XX, Pierre se halla en medio de las tropas y en calidad de personajes aparecen «un regimiento de caballería con los cantores delante», «un convoy de carros con heridos», los «campesinos carreteros», etc. y en el capítulo XXII, aparte del «brillante séquito» de Kutuzov y de la muchedumbre con el icono citados en un lugar, hay siete personajes (Pierre, Boris Drubetskoi, Kutuzov, Paisi y Andrés Kaisarov y Benigsen; aunque en otro lugar se mencionan unos «conocidos» de Pierre), en el capítulo XXIII, dos personajes: Pierre y Benigsen (se mencionan unos soldados y un general anónimo), en el XXIV y XXV, dos, Pierre y Andrés Bolkonski (se mencionan Timojin, dos oficiales del regimiento de Bolkonski, Wolzogen y Klausewitz que pasan), la ampliación (aproximación) y alejamiento relativos son evidentes.

Citaremos otro ejemplo, la poesía de Nekrasov *La mañana:*

Estás triste, tu alma sufre:
Te creo, no es difícil sufrir aquí.
Con la miseria que nos rodea
La naturaleza obra de acuerdo.

Infinitamente lóbregos y miserables
Son estos pastos, campos, prados,
Estas chovas mojadas, somnolientas,
Posadas en lo alto de los almiares.

Este rocín con un campesino borracho
Que a duras penas galopa
En la lejanía cubierta de niebla azul,
Ese cielo turbio... ¡Es de llorar!

Pero no es mejor la rica ciudad:
Las mismas nubes recorren el cielo;
Una prueba para los nervios: con palas de hierro
Están raspando el pavimiento.

Empieza por todas partes la jornada;
Desde la torre de vigilancia anuncian un incendio;
A la plaza de los suplicios a alguien
Llevan: allí le esperan los verdugos.

Una prostituta a casa, de madrugada,
Vuelve apresurada tras abandonar el lecho;
Unos oficiales en coche de alquiler
Galopan hacia las afueras: habrá un duelo.

Los comerciantes se despiertan a coro
Y se apresuran a sentarse tras los mostradores:
Tienen que pasarse el día midiendo
Si quieren comer bien por la tarde.

¡Escucha! Suenan los cañones desde el fuerte;
Una inundación amenaza a la ciudad...
Alguien ha muerto: sobre una almohadilla roja
Hay una Ana de primera clase.

Un portero azota a un ladrón —¡has caído!—,
Llevan una bandada de gansos para el matadero.
En algún piso alto ha sonado
¡Un disparo!: alguien se ha suicidado.

Analicemos estos textos solamente desde el punto de vista que nos interesa. Ambas partes —la del «campo» (a partir del primer verso) y la de la «ciudad» (a partir del verso «pero no es mejor la rica ciudad...»)— aparecen claramente divididas. En la primera parte el paralelismo sintáctico divide el texto en segmentos a los que se les atribuye igualdad estructural. A nivel de contenido (en el sentido de la lengua general) en uno de los fragmentos se incluyen «los pastos, campos y prados», y en otro «las chovas mojadas, somnolientas, posadas en lo alto de los almiares». Para poder llenar un mismo espacio semántico, las chovas deben aparecer en un plano más grande, y su equivalencia a los amplios paisajes o al «cielo turbio» acentúa el carácter sugeridor de la imagen: las chovas mojadas sobre los almiares, el cielo turbio, el rocín «con un campesino borracho» no son sólo esbozos de objetos, sino también modelos de una misma vida y, en este sentido, aparecen equiparados. Para comprenderlo basta con imaginarse cada uno de estos elementos sintácticamente paralelos como planos cinematográficos.

En la segunda mitad de la poesía se conserva la misma estructura. Intentemos imaginarla como un guión cinematográfico. Comprobaremos inmediatamente que el plano «Una prostituta a casa, de madrugada, vuelve apresurada tras abandonar el lecho» u otro: «Un portero azota a un ladrón —¡has caído!—» diferirán por su

encuadre de «Alguien ha muerto: sobre una almohadilla roja hay una Ana de primera clase».

Al imaginar el texto como un guión, ponemos al descubierto el doble papel que desempeñan sus conexiones sintácticas: cada cuadro forma parte de un cuadro más general de la vida en la capital (y más ampliamente, de la vida rusa) de la época de Nekrasov, y este todo se percibe como resultado de la fusión de las partes. Pero al mismo tiempo todos estos cuadros —diferentes facetas de un mismo fenómeno— no son parte de un todo, sino sus modificaciones. La vida en su esencia única se descubre en cada uno de estos cuadros, y su comprensión es la comprensión *de lo mismo de diversos modos* y con distintos matices. Nos convencemos de nuevo de que las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas se realizan en el texto artístico en su unidad y mutua transición.

La confrontación de «planos» aislados —de segmentos— activa los abundantes elementos del plano de contenido confiriéndoles el significado de rasgos distintivos y sugiriendo de este modo el contenido semántico: la antítesis entre cuadros sonoros del tipo «Una prueba para los nervios: con palas de hierro están raspando el pavimento» y «En un piso alto ha sonado un disparo...» y todos los demás como visuales; la antítesis de la inmovilidad («se apresuran a sentarse») al movimiento («llevan», «vuelve apresurada», «galopan»); la oposición recíproca de la dimensión de los diferentes «planos» del texto crea un número considerable de elementos complementarios de distinción del sentido.

Es precisamente esta intersección de los tipos dados de construcciones y relaciones la que lleva a que lo carente de significado o redundante en un sistema se revele significante en otro (más exactamente, significante de diversas maneras en otros). Se alcanza de este modo una capacidad de información constante y esa duración de su efecto que nosotros percibimos como efecto estético.

### *Punto de vista del texto*

Puesto que es significativo únicamente aquello que posee una antítesis[27], cualquier procedimiento de composición se convierte en distintivo si queda incluido en la oposición de un sistema de contrastes. Allí donde todo el texto se mantiene en el mismo tipo de plano, éste no es en absoluto perceptible. Por ejemplo, no es

[27] Cf. la observación de N. Bohr de que un rasgo característico de la verdad no trivial consiste en qué la afirmación completamente opuesta a esta verdad no es manifiestamente absurda.

perceptible en las narraciones épicas. Las «transiciones rápidas» (Pushkin) de las narraciones románticas adquieren significado únicamente en combinación con fragmentos de narración lenta. Del mismo modo, el «punto de vista» se convierte en elemento perceptible de la estructura artística desde el momento en que surge la posibilidad de sustituirlo en el interior de la narración (o de proyectar el texto sobre otro texto desde un punto de vista diferente) [28].

El concepto «punto de vista» es análogo al concepto de escorzo en pintura o ángulo de toma en cine.

El concepto de «punto de vista artístico» se revela como una relación del sistema respecto a su sujeto (el «sistema» puede ser en este contexto lingüístico o de otros niveles superiores). Entendemos por «sujeto del sistema» (ideológico, estilístico, etc.) la conciencia capaz de generar semejante estructura y, por consiguiente, susceptible de reconstruirse al percibir el texto.

El sistema artístico se construye como una jerarquía de relaciones. El propio concepto de «tener un significado» presupone la existencia de una cierta relación, es decir, un hecho de determinada tendencia. Y puesto que el modelo artístico en su forma más general reproduce la imagen del mundo para una conciencia dada, es decir, modeliza la relación del individuo y del mundo (un caso particular: la relación entre el individuo sujeto del conocimiento y el mundo objeto del mismo), esta tendencia tendrá un carácter de sujeto-objeto.

Era característico de la poesía rusa anterior a Pushkin la convergencia de todas las relaciones de sujeto-objeto expresadas en el texto en un foco prefijado. En el arte del siglo XVIII, tradicionalmente definido como clasicismo, este foco único quedaba fuera de la personalidad del autor y coincidía con el concepto de la verdad en nombre de la cual hablaba el texto literario. La actitud de la verdad respecto al mundo representado se convertía en punto de vista artístico. El carácter prefijado y unívoco de estas relaciones, su convergencia radial en un centro único, correspondían a la idea de la eternidad, de la unidad e inmovilidad de la verdad. Al ser única e inmutable, la verdad era al mismo tiempo jerárquica, revelándose en distinta medida a diferentes conciencias. A ello correspondía la jerarquía de puntos de vista artísticos que subyacía en la base de las leyes de los géneros.

En la poesía romántica, los puntos de vista artísticos convergen igualmente de un modo radial en un centro

[28] El concepto de «punto de vista» parte en la ciencia rusa de los trabajos de M. Bajtin. Actualmente este problema lo estudia B. A. Uspenski, al que el autor expresa su gratitud por haberle dado la posibilidad de conocer su investigación *Poética de la composición* (Moscú, 1970), antes de ser publicada.

rígidamente prefijado, y las relaciones son unívocas y de fácil predicción (por eso el estilo romántico se convierte con facilidad en objeto de parodias). Este centro —el sujeto del texto poético— coincide con la personalidad del autor, deviene su doble lírico [29].

Sin embargo, también es posible una estructura del texto en la cual los puntos de vista no convergen en un centro único, sino que construyen un sujeto disperso compuesto de varios centros cuyas relaciones crean significados artísticos complementarios. Citemos un ejemplo:

En vano corro hacia las alturas de Sión,
El pecado ávido me pisa los talones;
Así, hincando el morro polvoriento en la arena movediza,
El león hambriento sigue la carrera olorosa del ciervo.

Es evidente que no se puede hallar un punto de vista único para las expresiones «morro polvoriento» y «carrera olorosa»; la primera tendrá como objeto al hombre que observa al león, la segunda, al propio león, ya que el hombre no es capaz de percibir la huella del ciervo como poseedora del olor, tanto más si es fuerte («oloroso»). Pero las combinaciones «león hambriento» y «morro polvoriento» tampoco poseen un centro único de sujeto, puesto que uno presupone un observador no concretado en el espacio, mientras que el otro, la contemplación del león desde cerca, a una distancia que permite distinguir el polvo que cubre el morro. Incluso sin salir de los últimos versos, observamos que no existe un solo centro focal, sino una cierta zona diseminada en el interior de la cual existen no uno, sino varios puntos de vista. Las relaciones entre ellos constituyen una fuente suplementaria de significados.

Todo elemento de la estructura artística existe como posibilidad en la estructura del idioma y —en un sentido más amplio— en la estructura de la conciencia. Por eso se puede describir la historia de la evolución artística de la humanidad respecto a cualquiera de ellos, se trate de la historia de la metáfora, de la historia de la rima o de la historia de cualquier género. Si poseyésemos descripciones suficientemente completas de este tipo, sincronizándolas en haces recíprocamente relacionados, podríamos obtener un cuadro del desarrollo del arte. Sin embargo, raro es el elemento de la estructura artística tan directamente relacionado con el objetivo de la construcción de una imagen del mundo como es el «punto de vista». Este guarda una relación inme-

[29] El significado de este fenómeno lo estudió G. A. Gukovski basándose en la poesía de Zhukovski (cf. *Puškin i russkije romantiki* [*Pushkin y los románticos rusos*], Saratov, 1946).

diata con problemas de los sistemas modelizadores secundarios tales como la posición del creador del texto, el problema de la verdad y el problema de la personalidad.

El «punto de vista» confiere al texto una determinada orientación respecto a su sujeto (esto se hace particularmente evidente en los casos de estilo directo). Sin embargo, todo texto aparece introducido en una cierta estructura extratextual cuyo nivel más abstracto puede definirse como «tipo de concepción del mundo», «imagen del mundo», «modelo de cultura» (una cierta diferencia que existe entre estos conceptos no es en este caso esencial).

Pero el modelo de cultura posee su propia orientación que halla su expresión en una determinada escala de valores, en la relación entre verdadero y falso, entre alto y bajo. Si imaginamos la «imagen del mundo» de una cultura dada como un cierto texto de un nivel suficientemente abstracto, esta orientación se expresará en el punto de vista del texto. Surge entonces la cuestión acerca de las posibles correlaciones entre el punto de vista del texto de la cultura y el punto de vista de tal o cual texto concreto (lingüístico o expresado mediante signos del mismo nivel, por ejemplo, de un dibujo).

Aquí la relación «punto de vista-texto» es siempre la relación «creador-creación». Por lo que se refiere al texto literario, es la cuestión de la posición del autor, del «héroe lírico», etc.; por lo que se refiere al modelo de la cultura, es el complejo de problemas filosóficos generales concernientes al origen del mundo y a su racionalidad. Puesto que la relación entre la orientación del texto de la cultura y el punto de vista de los textos concretos que lo componen se percibe como una relación verdadera o falsa, se perfilan inmediatamente dos posibles relaciones: coincidencia total y oposición absoluta.

Así, por ejemplo, el sistema medieval de pensamiento construía esta relación del siguiente modo. El modelo general del mundo se concebía como existente de antemano, dado y dotado de un creador. Si tomamos los textos sacros como los de mayor autoridad en este sistema, en ellos la unidad de punto de vista expresado se alcanzaba gracias a la unidad del creador. El creador del mundo era al mismo tiempo creador de estos textos «inspirados por Dios» (o de las imágenes «no hechas por mano humana»), y el hombre-autor no era sino un mediador, un ejecutor, un copista cuyo mérito se reducía a la repetición fiel del texto de la autoridad. Con ello se alcanzaba la verdad y se contestaba a la pregunta: «¿Cómo puede el autor de una obra literaria conocer lo que describe?»

En la jerarquía medieval de textos la crónica ocupaba un lugar más destacado que las obras hagiográficas, pero también aquí se observaba un cuadro similar: existía un cierto *continuum*, un modelo de la norma ideal de la historia de la humanidad y de la conducta de los hombres en el cual se inscribía el texto real de la crónica. Y de nuevo la unidad del punto de vista se alcanzaba por el hecho de que el cronista no exponía su posición, sino que se identificaba totalmente con la tradición, la verdad, la moral. Sólo podía hablar en su nombre. Se consideraba verdadero aquello que no correspondía a su posición personal: de aquí la tendencia a utilizar la leyenda, las historias populares, el relato ajeno. El cronista se acerca a ellos como a algo dado y, por consiguiente, a la verdad.

La idea del texto «no creado» obliga al autor a introducir abundantes discursos en primera persona, le obliga a aparecer no como creador, sino como el hombre que levanta un acta. Sin embargo, esto no lleva a la profusión de puntos de vista. Pueden reducirse a dos: «justo», coincidente con la orientación general del texto, y «erróneo», el opuesto. Analicemos bajo este ángulo el siguiente texto de los Evangelios: «Al pasar Jesús, vio a un hombre ciego de nacimiento. Y le preguntaron sus discípulos, diciendo: Rabí, ¿quién pecó, éste o sus padres, para que haya nacido ciego? Respondió Jesús: No es que pecó éste, ni sus padres, sino para que las obras de Dios se manifiesten en él. Me es necesario hacer las obras del que me envió, entre tanto que el día dura; la noche viene, cuando nadie puede trabajar. Entre tanto que estoy en el mundo, luz soy del mundo». Y tras la curación del ciego: «Entonces los vecinos, y los que antes le habían visto que era ciego, decían: ¿No es éste el que se sentaba y mendigaba? Unos decían: El es; y otros: A él se parece. El decía: Yo soy».

A pesar de que en el texto figuran varios personajes y grupos de personajes, de hecho, por su propia estructura, sólo son posibles tres posiciones: posición de la verdad, posición de la no verdad y posición de transición de una o otra («iluminación» y «renuncia»), es decir, sólo son posibles dos «puntos de vista»: verdad y no verdad. Ello se desprende del texto citado.

En relación con esto, en la crónica rusa antigua surge una doble «verdad» del estilo directo. El cronista introduce en su texto el estilo directo como prueba de «no inventado». En este sentido, el hecho mismo de la construcción de la narración como estilo directo se percibe como demostración de autenticidad. Pero el contenido de estos testimonios puede ser igualmente doble: puede ser verdadero (coincidir en su orientación con el «modelo del mundo» general de los textos) o falso (diametralmente opuesto).

Si en la *bilina* la división del texto en testimonios en primera persona, distribuidos entre adversarios, no influye en la orientación, en el punto de vista único para toda la epopeya (el príncipe Vladimir llama «perro» a Kalin-zar, pero éste se refiere a sí mismo empleando el mismo término), aquí son posibles dos tipos de relación entre el estilo directo y la verdad: «si ha dicho la verdad», «si no ha dicho la verdad» [30]. Es precisamente esta divergencia entre los dos puntos de vista —de todo el texto y de un personaje dado— lo que ofrece la posibilidad (solamente para los personajes negativos) de hablar de una intención que siempre es una *mala intención* y que es análoga al análisis psicológico de textos posteriores («pues estaba horrorizado y guardaba halagos en su corazón»).

En la historia ulterior del texto artístico narrativo nos encontramos reiteradamente ante diversos tipos de correlación entre estas dos formas de orientación.

En calidad de posición a partir de la cual se orienta la imagen del mundo en su conjunto puede aparecer la Verdad (novela del clasicismo), la Naturaleza (novela de la Ilustración), el Pueblo; por último, esta orientación puede ser nula (esto significa que el autor renuncia a establecer un juicio de valor acerca de la narración). Es lo que hace Chulkov al hablar de los signos de dolor que manifiesta su heroína, negándose el autor a juzgar la autenticidad de los mismos, como, en general, el mundo interior de sus personajes: «Si Vladimira se compadecía de su padre, yo no lo sé; pues a mí no me lo dijo y no estoy dispuesto a escribir mentiras».

En la narración romántica los puntos de vista del microtexto y del macrotexto coinciden en un centro inmóvil único de la narración: la personalidad del autor. La unificación del punto de vista se convierte en sinónimo de subjetivismo romántico. En *Eugenio Oneguin* se planteó por primera vez en la literatura rusa la tarea consciente de la construcción de un texto que, desbordando cualquier punto de vista individual, se basara en las leyes de intersección libre de diversas posiciones subjetivas. Subjetivamente esto se percibía como un movimiento desde el poema romántico hacia el género narrativo, la novela.

La subordinación del texto a un solo punto de vista se interpreta como dominio de la «expresión sobre el «contenido», como «poesía». Se opone a ella la «prosa» como reino del «contenido», libre del subjetivismo del autor. Pero es significativo que, después de que la «poesía» romántica pusiera al descubierto el problema del

[30] *Polnoje sobranije russkich letopisej* [*Colección completa de crónicas rusas*], t. I, p. 260.

«punto de vista» como centro estilístico-filosófico del texto, el movimiento hacia la «simplicidad» no supuso una renuncia a esta conquista, sino la complicación del problema: la afirmación de la posibilidad simultánea de muchos «puntos de vista».

*Eugenio Oneguin* se convirtió, dentro de la obra de Pushkin, en una nueva etapa en la construcción del texto. En una célebre nota de 1822 citada con el nombre convencional de *Sobre la prosa*, Pushkin opuso claramente la expresión y el contenido en un plano puramente semiológico.

La prosa perifrástica (en primer lugar la de la escuela de Karamzin) se censura como no auténtica. Es curioso que, al hacer esto, se rechace la construcción del texto de acuerdo con ciertas (cualesquiera) reglas convencionales. Al texto estructuralmente organizado («expresiones brillantes») se opone el contenido «sencillo» que se interpreta como la vida misma. Y «vida» en la obra de arte es lenguaje no esteticista, texto no organizado y, por tanto, auténtico. Pero es natural que cualquier texto que forme parte de una obra de arte es un texto artístico. Surge así la tarea de la construcción de un texto artístico (organizado) que imite a lo no artístico (no organizado), la creación de una estructura que se perciba como ausencia de estructura. Para suscitar en el lector la impresión de sencillez, de naturalidad coloquial del lenguaje, de espontaneidad real del argumento, de falta de artificio en los caracteres, hubo que recurrir a construcciones estructurales mucho más complejas que las conocidas en la literatura de aquella época. *El efecto de simplificación se conseguía gracias a una brusca complicación de la estructura del texto.* A pesar de la evidente relación existente entre el problema del punto de vista y la veracidad, su fusión aparece únicamente en una etapa histórica determinada. Hasta entonces el punto de vista del texto se concebía como el único posible y prefijado en toda su extensión, es decir, no era artísticamente activo; la verdad o falsedad del enunciado no se relacionaba con una determinada orientación del mismo. Se suponía que unos personajes podían crear solamente textos verdaderos, mientras que otros, únicamente falsos. Así, por ejemplo, en los textos medievales el «enemigo», el «hereje», el «heterodoxo» mienten siempre independientemente del contenido de tal o cual afirmación. El diablo es siempre un «adulador» (es decir, mentiroso): es una cualidad permanente en él.

La asociación del concepto de la veracidad a un punto de vista único establecido de antemano se puede hallar también en la literatura moderna. Este procedimiento puede admitirse en las sátiras o en textos deliberadamente convencionales, así como en periodismo. En la

prosa psicológica realista suena a falso. Citaremos un ejemplo muy elocuente. En el cuento de L. Gumilevski *Los fanáticos* (1923) hay un conflicto entre los personajes positivos, estudiantes de las facultades obreras, con el director del comedor del ARA mister Hower, héroe negativo. Mister Hower habla un ruso incorrecto («Aquí no está lugar para la política»). Sin embargo, esta incorrección no se limita a los monólogos del personaje, sino que se extiende a sus pensamientos. Su discurso interior se expresa así: «Se ajustó el cinturón, se miró en el espejo, se limpió con agua de colonia la sangre seca de los labios y pensó: "Esta país es digna de respeto"» [31]. La incorrección (en este caso la incorrección del lenguaje en una conversación *consigo mismo)* no supone la relación de varios puntos de vista, sino un rasgo constante del héroe negativo.

El problema del punto de vista ha cristalizado en la intersección de varios textos en primera persona como varios sistemas cada uno de los cuales posee en su interior la verdad. No es casual que donde primero se manifestó la posibilidad de existir varios puntos de vista fuera en el drama. En prosa este conflicto entre varios sistemas de estilo directo halló su expresión nítida en la novela epistolar del siglo XVIII. En este sentido, *Las relaciones peligrosas,* de Choderlos de Laclos, fue una obra innovadora [32]. La superposición de los textos de las cartas crea un concepto totalmente nuevo de la veracidad: ésta no se identifica con ninguna posición expresada de un modo inmediato en el texto, sino que se crea mediante la intersección de todas las posiciones. Las cartas fijadas de un modo textual forman varios grupos cada uno de los cuales representa un modo definido, sistémico en su interior, con su lógica interna y su idea de la verdad. Cada uno de estos grupos posee su punto de vista que le es inherente de un modo definido. Desde el punto de vista del autor, la verdad surge como un cierto constructo supratextual, como la intersección de todos los puntos de vista. La conducta prefijada (por ejemplo, la seducción o la defensa de ésta), los juicios preconcebidos, se entienden como algo falso. La verdad reside en la superación del carácter limitado de cada una de estas estructuras: nace fuera del texto como posibilidad de examinar a cada uno de los personajes y cada uno de los textos escritos en primera

[31] L. GUMILEVSKIJ, *S vostoka svet* [*La luz viene del Este*], en *Izbrannoje* [*Obras escogidas*], Moscú, 1664, p. 255.

[32] En una conferencia especial leída en curso dedicado a la prosa de Gogol (no entró en el texto impreso del libro sobre Gogol), G. A. Gukovski en 1948 llamó la atención sobre la especificidad del planteamiento puramente semiológico de la cuestión de la verdad en esta novela. En la actualidad este problema se ha estudiado con detalle en el libro: TZVETAN TODOROV, *Literature et signification,* París, 1967.

persona desde el punto de vista de otro (otros) héroe y otros textos.

La etapa siguiente en el aumento de la complejidad del punto de vista de la narración aparece representada de un modo convincente en *Eugenio Oneguin* [33]. En lugar de varios personajes que narran desde diferentes posiciones un mismo hecho, como hace Choderlos de Laclos, aparece el autor, el cual, al operar con diversos estilos como sistemas cerrados, dotados de un punto de vista fijo, expone un mismo contenido desde varias posturas estilísticas [34].

Examinemos dos estrofas del cuarto capítulo de la novela:

XXXIV

Admirador de la gloria y de la libertad,
En la agitación de sus pensamientos impetuosos,
Vladimir hubiera escrito odas,
Pero Olga no las leía.
¿Han tenido ocasión los poetas lacrimosos
De leer ante los ojos de sus amadas
Sus obras? Dicen
Que no hay en el mundo recompensa más alta.
Y, efectivamente, ¡dichoso el amante discreto
Que lee sus sueños
Al objeto de sus cantos y de su amor,
A una mujer hermosa agradablemente lánguida!
Dichoso... pero quizá
Sea otra cosa lo que a ella le distraiga.

XXXV

Pero yo los frutos de mis sueños
Y de mis fantasías armoniosas
Sólo leo a mi vieja aya,
Amiga de mi juventud.
O, tras una comida aburrida,
Al vecino que ha venido a verme,
Cogiéndole por sorpresa de los faldones,
Le ahogo en un rincón con una tragedia.
O (bromas aparte),
Consumiéndome de rimas y de angustia,
Mientras paseo por mi lago,
Asusto a una bandada de patos salvajes:
Al escuchar el canto de mis estrofas melodiosas,
Alzan el vuelo desde la orilla.

[33] Véase: Ju. Lotman, *Chudožestvennaja struktura «Jevgenija Onegina»* [*La estructura artística de «Eugenio Oneguin»*], en *Učonije zapiski Tartuskego gosudarstvennogo universiteta* [*Memorias de la Universidad estatal de Tartu*], fasc. 184, Tartu, 1966.

[34] Véase: V. V. Vinogradov, *Stil' Puškina* [*El estilo de Pushkin*], Moscú, 1941.

Las estrofas representan una repetición constante de una misma situación: «El poeta lee sus versos a un oyente» en sistemas estilísticamente en contraste. Cada uno de los tres miembros de la situación («poeta», «versos», «oyente») puede transformarse.

| | | | |
|---|---|---|---|
| I. | Vladimir | odas | Olga |
| II. | Poetas lacrimosos | obras | amadas |
| III. | Amante discreto | sueños | objeto de cantos y de amor, mujer hermosa agradablemente lánguida |
| IV. | Yo | frutos de mis sueños | vieja aya |
| V | Yo | tragedia | vecino |
| VI. | Yo | estrofas melodiosas | patos salvajes |

De acuerdo con esto, la acción de la lectura de los versos adquiere toda vez una denominación nueva: «leo», «ahogo», «asusto». La reacción del objeto de la lectura se somete igualmente a una transformación:

Olga no las leía...
Dicen
Que no hay en el mundo recompensa más alta...
Dichoso... pero quizá
Sea otra cosa lo que a ella le distraiga...
Al escuchar el canto de mis estrofas melodiosas
Alzan el vuelo desde la orilla.

El significado de estos versos se construye de acuerdo con un sistema complejo: toda unidad léxica aislada cobra un sentido estilístico complementario de acuerdo con el carácter de la estructura en que aparece inserta. Aquí influirá en primer lugar el entorno más próximo de la palabra dada. En los casos III y IV la acción del poeta se describe de un modo casi igual:

Que lee sus sueños...
...los frutos de mis sueños
Y de mis fantasías armoniosas
Leo...

Pero el hecho de que en el caso III esta acción una al «amante discreto» y «una mujer hermosa agradablemente lánguida», mientras que en el IV se trate de «yo» y la «vieja aya» confiere a palabras similares un significado estilístico profundamente distinto. En el caso III los «sueños» aparecen insertos en una estructura fraseológica literariamente convencional y establecen con el

caso IV una correlación de acuerdo con el principio de falsa expresión y contenido verdadero. En relación análoga se halla la «vieja aya» respecto a la «mujer hermosa agradablemente lánguida». Pero la antítesis «poesía convencional-prosa verdadera» se complica por el hecho de que la «vieja aya» es al mismo tiempo «amiga de la juventud», y esta combinación no figura como una conjunción de diversos estilos, sino como un grupo estilístico unívoco. En lugar de la antítesis «poesía-prosa» aparece: «poesía falsa-poesía verdadera». El «admirador de la gloria y de la libertad» y sus «odas» cobran un significado particular debido a que «Olga no las leía» (en este caso surge una relación de doble dirección: la indiferencia de Olga pone al descubierto el carácter libresco de la «agitación de los pensamientos impetuosos» de Lenski, puesto que el verso «Pero Olga no las leía» suena como la voz de la prosa sensata que en la estructura de la novela se asocia invariablemente con la verdad; pero al mismo tiempo el indudable encanto poético de «gloria y libertad» y de «pensamientos impetuosos» acentúa el aferrarse a la tierra de Olga). «Dicen que no hay en el mundo recompensa más alta»: la combinación de estas dos unidades niveladas de un modo equivalente, una coloquial y otra convencionalmente literaria, va acompañada de un efecto estilístico «degradante». Sin embargo, en estas estrofas los significados no se crean únicamente mediante conexiones sintagmáticas. Las palabras situadas en las columnas verticales se perciben como variantes (paradigmas) de unos significados invariantes únicos. Con la particularidad de que entre ninguno de ellos se establece la relación de contenido-expresión: se superponen mutuamente formando un significado complejo. La disparidad y aparente incompatibilidad de conceptos tales como «objeto de sus cantos y de su amor», «vieja aya», «vecino», «patos salvajes», al quedar éstos incluidos en una serie paradigmática, se revela como un medio importante de intensificación semántica. El resultado es una especie de supleción semántica en la cual palabras distintas y alejadas entre sí se perciben al mismo tiempo como variantes de un concepto. Esto hace que toda variante de un concepto sea, tomada aisladamente, de difícil predicción y, por consiguiente, particularmente significante. Es preciso señalar asimismo otra circunstancia: no sólo los lexemas lejanos se aproximan en una archiunidad compleja, sino que también elementos de diferentes (a menudo opuestos) sistemas estilísticos se encuentran insertos en una estructura estilística única. Esta nivelación de planos estilísticos distintos lleva a la comprensión de la relatividad de todo sistema estilístico tomado aisladamente y a la aparición de la ironía. El lugar predominante que ocupa la ironía en la unidad estilística

de *Eugenio Oneguin* es un hecho evidente señalado en la literatura.

El mecanismo de la ironía constituye una de las claves fundamentales del estilo de la novela. Estudiémoslo en unos ejemplos.

XXXVI

Y así envejecían los dos.
Y se abrieron por fin
Ante el esposo las puertas de la tumba,
Y recibió la nueva corona.
Murió antes de la comida,
Llorando por el vecino,
Los hijos y la fiel mujer,
Con más sinceridad que muchos.
Era un señor sencillo y bondadoso,
Y allí donde yacen sus restos
El monumento funerario reza:
«Humilde pecador, Dmitri Larin,
Esclavo de Dios y brigadier,
Bajo esta lápida disfruta de la paz».

XXXVII

Al volver a sus penates,
Vladimir Lenski visitó
La humilde tumba del vecino,
Y dedicó un largo suspiro a sus cenizas;
Y durante largo tiempo su corazón se sintió triste.
*Poor Yorick!*, dijo melancólico...

En este caso las rupturas estilísticas no se forman mediante un sistema de transformaciones de un mismo contenido extraestilístico, sino mediante el cambio sucesivo de aspectos estilísticos. El primer verso «Y así envejecían los dos» es deliberadamente neutro. Destaca en él la ausencia de rasgos de ningún estilo poético. En el sentido estilístico, se trata de un verso sin punto de vista. Los tres siguientes versos se caracterizan por un estilo poético. En el sentido estilístico, se trata de un verso sin punto de vista. Los tres siguientes versos se caracterizan por un estilo elevado, bien sostenido, dentro del espíritu del siglo XVIII, lo cual construye el respectivo punto de vista: las perífrasis «se abrieron las puertas de la tumba», «y recibió la nueva corona» (en lugar de «murió»), el léxico «esposo», «recibió», no podían suscitar en el lector de Pushkin ninguna otra emoción artística. Sin embargo, en el verso siguiente las perífrasis solemnes aparecen traducidas a otro sistema: «...murió». El estilo de los versos siguientes no es neutro en su prosaísmo. Está compuesto de la fusión

de expresiones prosaicas precisas que confieren al estilo en el sistema dado de construcción del texto un matiz de veracidad y, por consiguiente, de poesía, y que se asocian a elementos que rebajan el estilo. El detalle «antes de la comida», en combinación con «se abrieron las puertas de la tumba», introduce un matiz cómico de ingenuidad aldeana, el tiempo de la muerte se calcula a partir de la hora de la comida:

...Sabemos la hora
En el campo sin grandes ajetreos:
El estómago es nuestro fiel reloj.

Este mismo efecto cómico surge a través de la combinación del solemne «llorando» y «por el vecino», puesto que para el lector de *Eugenio Oneguin* el retrato del vecino, terrateniente rural, era suficientemente inequívoco y además aparecía en otras estrofas del mismo capítulo. A la luz de lo dicho, «los hijos» y «la fiel mujer» se perciben como un cliché arcaico y solemne. Todo ello arroja luz al punto de vista de los versos 2-4. La poética elevada del siglo XVIII se percibía como un cliché tras el cual se ocultaba una conciencia arcaica e ingenua, la cultura provincial que vivía con candor el ayer del desarrollo intelectual nacional. Sin embargo, el verso «con más sinceridad que muchos» revela en el cliché arcaico no una frase falsa, sino el contenido de la verdad. Aun siendo un cliché del estilo elevado obligatorio en los epitafios y conservando al mismo tiempo las huellas de un provincianismo torpe, el texto no pierde, sin embargo, la capacidad de ser portador de la verdad. El verso «Era un señor sencillo y bondadoso» introduce un punto de vista completamente inesperado. La tendencia semántica implica la existencia del campesino siervo en calidad de sujeto de este sistema. El objeto (Larin) es para este sujeto el señor. Y desde este punto de vista Larin aparece como «sencillo y bondadoso», con lo que continúa perfilándose el contorno de las relaciones patriarcales que reinaban en casa de los Larin. Todas estas reiteradas conmutaciones estilístico-semánticas se sintetizan en los versos finales, en el texto del epitafio, a la vez solemne («humilde pecador», «disfruta de la paz») y cómico (cf. «esclavo de Dios y brigadier» que equipara ingenuamente la relación con el poder terrenal y celestial).

En la estrofa siguiente nos hallamos ante un nuevo grupo de conmutaciones. El convencionalmente poético (en la tradición de la epístola amistosa) «al volver a sus penates» es sustituido por la noticia de la visita que Lenski efectúa a la tumba de Larin. «La tumba del vecino» es de aspecto «humilde», es decir, prosaico («humilde prosa») para Lenski (desde el ingenuo punto

de vista realizado en el epitafio es solemne). «Dedicó un suspiro a las cenizas» nos conduce al mundo de las ideas de Lenski, por lo cual lógicamente termina con la réplica «*Poor Yorick!*». Lenski construye su «yo» de acuerdo con el modelo de la personalidad de Hamlet y transcodifica la situación en el sistema del drama de Shakespeare.

Nos hemos podido convencer en este ejemplo (se podría analizar de un modo análogo cualquier estrofa de la novela) de que la secuencia de rupturas semántico-estilísticas crea un punto de vista múltiple no convergente, sino disperso, el cual se convierte en centro de un supersistema percibido como ilusión de la propia realidad. Se revela aquí como esencial para el estilo realista, que tiende a salir de los límites de la subjetividad de los «puntos de vista» semántico-estilísticos y recrear la realidad objetiva, la correlación específica de estos centros múltiples, de las estructuras diversas (yuxtapuestas o superpuestas): cada una de ellas no sustituye a las demás, sino que entra en correlación con ellas. Como resultado, el texto significa no sólo lo que significa, sino algo más. El nuevo significado no suprime al viejo, sino que entra en correlación con él. Como resultado de esto, el modelo artístico reproduce un aspecto tan importante de la realidad como es su carácter inagotable frente a cualquier interpretación finita.

De los ejemplos citados se infiere que ya en *Eugenio Oneguin* Pushkin no sólo monta una estructura compleja de puntos de vista, recurriendo al procedimiento de narrar una misma cosa desde diversas posiciones estilísticas, sino que también recurre a otros medios más complejos.

El procedimiento de la narración reiterada de un contenido desde diferentes puntos de vista se revelaba cómodo puesto que ponía al descubierto al lector no preparado la esencia del método del escritor, pero era demasiado polémico, demasiado demostrativo para convertirse en la base del estilo que se afirmaba como norma. El montaje de los puntos de vista se fijó ulteriormente en la narración como un cambio tanto de las posiciones desde las que se narra como de los objetos que se describen. Un ejemplo claro de esta construcción es *Guerra y paz*, que se aproxima de lleno a los procedimientos de montaje del cine moderno. El carácter orgánico de semejante aproximación puede comprobarse en el ejemplo del *Cupón falso*, narración con una estructura claramente cinematográfica de cambio de los puntos de vista, de montaje de planos, etc.

Debemos detenernos, por último, en un procedimiento de construcción del punto de vista cuya esencia puede ilustrarse de un modo más claro basándose en el cine. Supongamos que el operador necesita filmar el mundo

visto a través de los ojos de un personaje cualquiera. Este problema se ha planteado reiteradamente en el cine tanto teórica como prácticamente, incluido el intento, muy comentado, de A. Hitchcock en la película *Embrujado*, de filmar un suicidio desde un punto de vista subjetivo, volviendo el cañón del revólver hacia el espectador y alternando el rojo, el blanco y el negro en la pantalla [35].

Experiencias repetidas han demostrado que la filmación de largos fragmentos desde la posición de un personaje no hace que aumente la sensación de subjetividad, sino, por el contrario, que se pierda: el espectador empieza a percibir los planos como una filmación panorámica habitual. Para poder representar un cierto texto cinematográfico como realizado desde el punto de vista de un personaje determinado, es preciso alternar (montar) los planos filmados desde un punto espacial subjetivo con planos que fijan al personaje desde el exterior, desde el punto de vista del espectador (punto de vista de «nadie») o de otros personajes.

Del mismo modo, la reproducción del punto de vista de un personaje en los textos narrativos de la prosa posterior a Pushkin se construye, por regla general, como una cierta amalgama en la cual los medios lingüísticos de expresión del punto de vista del personaje se montan con los puntos de vista del autor o de otros personajes. Así, en las *Narraciones de Belkin*, cada cuento tiene tres narradores: la persona que se lo cuenta a Belkin (estos personajes, aunque codificados mediante iniciales, aparecen social y psicológicamente concretados [36]), el propio Belkin y Pushkin. Figuran además en el texto personajes que, al hablar, a menudo deforman considerablemente el punto de vista de la narración. El cuento se construye de tal modo que cada uno de estos puntos de vista, al estar presentes en la narración, se acentúa de una manera diferente en distintas partes del texto. En el interior de una misma frase pueden aparecer diversos puntos de vista. Con ello se acentúa asimismo la especificidad de las posiciones subjetivas y se crea una «superposición» objetiva, construcción de la realidad.

Debido al papel peculiar que desempeña el espacio artístico en la creación del texto —modelo del objeto reproducido—, el punto de vista recibe a menudo en la obra de arte una realización espacial. El punto de

[35] Este intento produjo una impresión chocante. Sin embargo, debe recordarse que en literatura el deseo de describir la muerte desde el punto de vista del moribundo no es nuevo. Lo planteó TOLSTOI en los *Relatos de Sebastopol*, HEMINGWAY en *¿Por quién doblan las campanas?*, VLADIMOV en *El gran mineral*, etc.

[36] Véase: V. V. GIPPIUS, *Ot Puškina do Bloka* [*De Pushkin a Blok*], Moscú-Leningrado, 1966.

vista aparece como *orientación* del espacio artístico. Un mismo esquema espacial —la oposición del espacio interior, cerrado (finito) al exterior, abierto (infinito)— puede interpretarse de diverso modo en función de la orientación.

Eramos muy pocos los elegidos, ociosos felices
(PUSHKIN)

une el punto de vista de la narración al espacio interior (cerrado).

Sois millones. Nosotros, infinidad, infinidad, infinidad
(BLOK)

construye un sistema en el cual el hablante se integra en el mundo exterior, abierto. Se hace aquí evidente que el «punto de vista» puede ser artísticamente activo mientras sea activo su antisistema, el punto de vista opuesto.

El problema del punto de vista introduce en el texto un elemento dinámico: todo punto de vista pretende ser el verdadero y tiende a afirmarse en la lucha con los contrarios. Sin embargo, cuando lleva esta victoria hasta la aniquilación del sistema opuesto, artísticamente se destruye. Al desaparecer el romanticismo, murió artísticamente la polémica que suscitó. Por eso, al luchar contra los sistemas opuestos, el punto de vista no sólo no los destruye, sino que los resucita, los activa. Surge así esa estructura compleja, «polifónica», de puntos de vista que constituye la base de la moderna narración.

### *La yuxtaposición de elementos heterogéneos como principio de composición*

La construcción sintagmática de un texto artístico difiere sustancialmente de las formas habituales de la sintagmática de los sistemas primarios de signos.

En las estructuras lingüísticas generales nos hallamos ante secuencias de signos o elementos de signos dentro de los límites de un nivel determinado. Esto permite descomponer la estructura lingüística en niveles aislados cada uno de los cuales funciona de un modo totalmente inmanente.

Por analogía con los sistemas de signos no artísticos aparece la tendencia a destacar en el texto literario los distintos niveles: fonológico, gramatical, léxico-semántico, microsintáctico (fraseológico), macrosintáctico (suprafraseológico). Ello es, sin duda, necesario, y sin la descripción previa de estos niveles no se puede cons-

truir ningún modelo preciso de texto artístico. No obstante, es necesario entender que esta operación tiene un sentido únicamente previo y heurístico. El funcionamiento real del texto artístico está relacionado con una interacción más activa entre los niveles de lo que tiene lugar en las estructuras no artísticas.

La composición del texto artístico se construye como una *secuencia de elementos funcionalmente heterogéneos*, como una secuencia de *dominantes estructurales de distintos niveles*.

Supongamos que, al analizar un filme, podemos establecer la descripción estructural de la magnitud de los planos, mostrando la organización composicional de su cambio. Podemos efectuar el mismo trabajo por lo que se refiere a la sucesión de ángulos de toma, a una aceleración o retardación de los planos, a las estructuras de los personajes, a los sistemas de acompañamiento sonoro, etc. Sin embargo, en el funcionamiento real del texto los fragmentos rodados en primer plano se alternarán no sólo con los contrarios, sino también con aquellos en los que el ángulo se convertirá en el principal portador del significado. Pero incluso en este momento, el plano no desaparece, sino que permanece como un fondo estructural casi imperceptible. De este modo, si en un texto corriente no artístico nos hallamos ante la dinámica de un mensaje contenido en los límites de una misma lengua, en el artístico nos estarán hablando en varios lenguajes, con la particularidad de que la voz más fuerte cambiará constantemente. La sucesión y correlación de estos lenguajes constituirá un sistema único de la información artística contenida en el texto. Al formar a un nivel determinado una estructura única, este sistema poseerá una cierta impredictividad de las intersecciones recíprocas, y esto le asegurará una capacidad de información constante. Precisamente porque, cuanto más compleja es la organización del texto y cada uno de sus niveles tanto más inesperados son los puntos de intersección de las subestructuras particulares; cuanto mayor es el número de estructuras en que se halla incluido un elemento dado, tanto más «casual» parecerá; precisamente por esto surge la conocida paradoja propia únicamente del *texto artístico:* el aumento de las estructuras lleva a una disminución de la predictividad.

Pero no se trata únicamente de la combinación de elementos de niveles heterogéneos en un todo composicional. También en el interior de cada nivel las secuencias se construirán de acuerdo con el principio de combinación de elementos heterogéneos de modo que, por un lado, se creen determinadas secuencias estructurales perceptibles, y por otro, la infracción continua de éstas, como resultado de la superposición de otras estructuras y de su acción «perturbadora». Se forma así un me-

canismo de extraordinaria flexibilidad y de una actividad semántica incalculable. Así, pues, elementos notoriamente desiguales de la estructura, organizados respecto al plano lingüístico general del contenido a sus diversos niveles y respecto al plano de expresión igualmente a sus diferentes niveles —«personaje» y rima, transgresión de la inercia rítmica y epígrafe, alternancia de planos y de puntos de vista y ruptura semántica en la metáfora, etc.— aparecen como elementos equitativos de una construcción sintagmática única. Al parecer, la descripción de este nivel sintético único de dominantes estructurales es lo que debe presentarse al juicio de ese círculo de lectores que se interesan por la forma en que está construida la obra y no cómo está construida la investigación. El trabajo previo de una descripción lo más completa posible de todos los niveles sigue al alcance de un círculo relativamente pequeño de especialistas que se interesan no tanto en los resultados de la investigación cuanto en su mecanismo. Es necesario destacar esto ya que la descripción, realizada de la forma más completa que hoy es posible, de todos los niveles de un texto artístico relativamente breve, constituiría un número de páginas enorme en las que podría perderse lo que es esencial: la unidad funcional del texto.

Puede resumirse lo dicho: una de las leyes estructurales fundamentales del texto artístico es su *irregularidad,* la yuxtaposición de elementos heterogéneos desde el punto de vista de la construcción [37]. En sus trabajos sobre los principios de la perspectiva en el icono ruso, B. A. Uspenski ha demostrado que en la periferia de un cuadro y en su centro, de acuerdo con los principios de la pintura rusa medieval, actúan diferentes puntos de vista de la perspectiva. Esta observación podría continuarse: en el interior de un círculo muy amplio de textos de las más diversas clases, descubrimos la alternancia de segmentos en los cuales unos mismos principios se manifiestan con un grado de condensación distinto o se yuxtaponen los fragmentos del texto organizados de un modo distinto.

Esta yuxtaposición de lo heterogéneo se manifiesta a todos los niveles, desde los inferiores relacionados con

[37] Un ejemplo interesante de desigualdad en la organización estructural del texto lo ofrecen las ilustraciones de Boticelli a la *Divina Comedia,* de DANTE. Los dibujos se ajustan a una manera «realista» (respecto a la época del Renacimiento). Tanto las figuras de Dante y Virgilio como las del fondo están realizadas dentro del sistema de perspectiva tridimensional directa. Sin embargo, dentro de los límites de una misma ilustración, las figuras de Dante y Virgilio se repiten numerosas veces, según el eje de su movimiento sobre un fondo inmóvil. Así, por lo que respecta a las figuras del fondo, el espectador debe abarcar toda la ilustración, mientras que por lo que a las figuras centrales se refiere, tan sólo una parte. La «densidad» de ordenaciones en diferentes lugares del dibujo es distinta.

el plano de la expresión en la estructura de la lengua natural hasta los superiores pertenecientes al nivel de contenido en el sistema lingüístico general. Así, por ejemplo, en *Guerra y paz* los personajes están sujetos no sólo a la oposición ideológico-artística fundamental (personajes de la vida de «enjambre»-personajes del «mundo», personajes estáticos-personajes dinámicos, etc.), sino también a otras ordenaciones más particulares aunque esenciales. Se descubre aquí que para distintos personajes, incluso aquellos que en una clasificación a nivel más abstracto forman parte de un mismo grupo, actúan diferentes normas de comportamiento. Así, si se describe el comportamiento de Dolojov y Alexei Kuraguin en forma de un sistema de prohibiciones y licencias, se comprobará que, aunque a un nivel determinado pueden representarse como variantes de un mismo tipo, en el texto real de la novela estos personajes actúan de acuerdo con normas de conducta diferentes. Pero no sólo al pasar de un personaje a otro tropezamos con normas de conducta distintas: a determinados espacios les son propias reglas y normas de comportamiento particulares. Nicolás Rostov no se comporta en el regimiento igual que en su casa, ni en el campo igual que en Moscú. Cuando el personaje se encuentra en un baile o en el campo de batalla, su conducta está regulada no sólo por las normas de su carácter, sino también por las normas generales del *lugar*.

Los conflictos entre diferentes puntos de vista, entre distintos tipos de conducta, entre diversas ideas acerca de lo posible y lo imposible, lo importante y lo no importante, atraviesan el texto de la novela y hacen que se perciba en cada fragmento una nueva mirada al mundo y una nueva construcción de relaciones humanas. Andrés Bolkonski, mientras galopa a Brünn, donde se halla la corte del emperador austríaco para anunciar la victoria alcanzada sobre Mortier, está convencido de la extraordinaria importancia que reviste este acontecimiento que él ve con ojos de participante directo (han matado el caballo que cabalgaba y una bala le ha arañado) y desde el punto de vista del ejército ruso. Este modo de ver las cosas le parece el único posible y espera de los austríacos una actitud similar hacia este acontecimiento: «Imaginó vivamente todos los pormenores de la batalla, pero ya no de un modo confuso, sino preciso, en el breve resumen que, en su imaginación, presentaba al emperador Francisco». Pero en Brünn se encuentra ante una visión distinta: no la de un militar, sino la de un cortesano, no la de un ruso, sino la de un austríaco, no la de alguien que juzgaba lo ocurrido desde cerca, sino de lejos. Nada tiene de sorprendente el hecho de que en la corte del emperador Francisco vean los sucesos de un modo distinto que en el

estado mayor de Kutuzov. Lo que llama la atención es otra cosa: Andrés no acepta este punto de vista que le es hostil. Pero el propio hecho de que exista modifica la propia actitud de Andrés hacia la batalla: «Todo su modo de pensar cambió al instante; la batalla se le antojó un recuerdo remoto, lejano» [38].

Natasha no advirtió ni vio nada de lo que ocupaba a todos en aquel baile. No sólo no advirtió que el zar estuvo hablando durante largo tiempo con el embajador francés, que trató con particular benevolencia a cierta dama <...> ni siquiera vio al zar, y notó que se había ido porque después de su marcha el baile se animó más» [39]. Natasha y los «otros» tienen distintas normas de valoración de lo «importante» y «no importante», pero es precisamente su vecindad lo que hace que percibamos el carácter peculiar de cada uno de los sistemas de valoraciones. En este mismo baile Natasha se siente «alegre como nunca lo había estado en la vida» y Pierre «por primera vez se sintió ofendido por la posición que ocupaba su mujer en las altas esferas». Está taciturno y distraído. A la escena del baile sigue el episodio de la visita que Bolkonski hace a Speranski, y las normas que regulaban el comportamiento de Natasha en el baile entran en conflicto con la conducta de «hombre de Estado». Podremos observar cómo, a medida que se desarrolla la narración, los argumentos monolineales se convierten en multilineales, cómo la abundancia de personajes y la existencia de varias líneas argumentales trae como consecuencia una construcción en la que cada capítulo desplazará al lector de una línea argumental a otra, cómo se irá complicando la construcción del texto debido al cambio de los puntos de vista. Todo esto representará diferentes manifestaciones de un mismo principio: las partes contiguas de un texto deben estar distintamente organizadas. Esto asegura a la estructura artística una resistencia constante a la predictividad, una capacidad de información constante [40].

Al formar parte, a nivel de texto, de diversos sistemas constructivos, los segmentos de texto a un nivel más elevado quedan incluidos en una estructura única (el autor concentra la atención en el primer aspecto del problema, salta a la vista del lector el segundo aspecto). Esta inclusión doble (más exactamente, poliescalonada)

[38] L. N. Tolstoj, *Sobranije sočinenij v 14-ti tomach* [*Obras en 14 tomos*], t. 4, Moscú, 1951, pp. 186, 188.

[39] *Ibidem*, t. 5, pp. 207-208.

[40] En el sentido estructural, la alternancia de lo trágico y lo cómico en Shakespeare y los casos abundantes en que a diversas partes del texto se les atribuye un grado diferente de convención son análogos. De un modo similar pueden interpretarse las «rupturas» de texto que hemos estudiado tomando como ejemplo *Eugenio Oneguin*.

de elementos del texto en estructuras tanto opuestas como comunes, esta lucha constante entre la tendencia a la unificación y la tendencia a la diferenciación de los principios estructurales genera una actividad informacional continua de la estructura artística en toda la extensión del texto, hecho suficientemente raro en los sistemas de comunicación.

El efecto de la yuxtaposición (efecto de montaje en la terminología de Eisenstein) se halla orgánicamente relacionado con la conmutación a otra estructura. Por consiguiente, el autor (y el auditorio en la estructura de su expectación) deben contar por lo menos con dos posibilidades: continuación de una organización estructural ya conocida o la aparición de una nueva. Precisamente en la *elección* y proyección recíproca del texto y de la expectación (inercia de la estructura) reside la información artística que genera. Así, por ejemplo, cuando en el cine nos hallamos ante una película uniformemente en blanco y negro o uniformemente en color, el color de cada plano siguiente está prefijado de un modo unívoco por el de los anteriores, y la alternativa «blanco y negro-color» no puede ser portadora de significado. Pero imaginemos una película en la cual unos planos están en color, mientras que otros en blanco y negro. En este caso la elección, la expectación y la yuxtaposición de unos u otros planos, de acuerdo con la relación del color, se convierte en portadora de significado. El cine moderno va más lejos. Se introduce una ordenación fundamental: los planos bicolores —planos en color que, en su interior, se dividen en subgrupos (azul oscuro-azul claro, marrón-amarillo, etc., en el primer subgrupo; una policromía de dominante diversa, en el segundo). Surge entonces la posibilidad de crear un sistema complejo de yuxtaposiciones: bicolores-multicolores y diferentes tipos de unas u otras en el interior de cada grupo. El director puede relacionar el color con un personaje determinado, creando una especie de tema musical o identificando determinadas coloraciones con los «puntos de vista» o con la tensión emocional (correlato de la entonación), ofrecer una información complementaria.

Las unidades yuxtapuestas, incompatibles en un sistema, obligan al lector a construir una estructura complementaria en la cual esta imposibilidad desaparece. El texto entra en correlación con ambas, y esto hace que aumenten las posibilidades semánticas. Analicemos desde este punto de vista la combinación de elementos en la poesía de Pasternak:

Puede caer un rayo,
Resplandecerá en la mojada cabina.
O regalarán todos los cachorros.

El montaje de suposiciones acerca de que «caerá un rayo» y «regalarán todos los cachorros» como dos desgracias posibles y *equivalentes* pone al descubierto su inconmensurabilidad semántica y, por consiguiente, la «incorrección» (falta de lógica) de semejante construcción sintagmática. Sin embargo, sobre el fondo de esta sensación de «incorrección» (que debe conservarse para que la estructura funcione), se forma otra ordenación: la relación de conceptos propios del mundo infantil (y en un sentido más estricto, del mundo del «veraneo en el campo»). En este mundo, la desaparición de unos cachorros es una gran desgracia, y las fuerzas que la provocan («los adultos») son tan poderosas e incomprensibles como las fuerzas de la naturaleza. Pero el mundo infantil aparece yuxtapuesto no sólo al mundo «lógico» (en la estructura general de la lengua). En los versos siguientes aparece junto a él el acogedor «elogia el hogar» asociado, a su vez, a la incompatible «tormenta» (¡«la tormenta elogia el hogar»!). El romántico «torbellino de la angustia» «se precipita» hacia el doméstico «pozo» y todo ello se asocia al familiar e íntimo «¿Qué más quieres?», el cual se revela equivalente al romántico e irónico «*Mein Liebchen, was willst du noch mehr?*» puesto como título de la poesía:

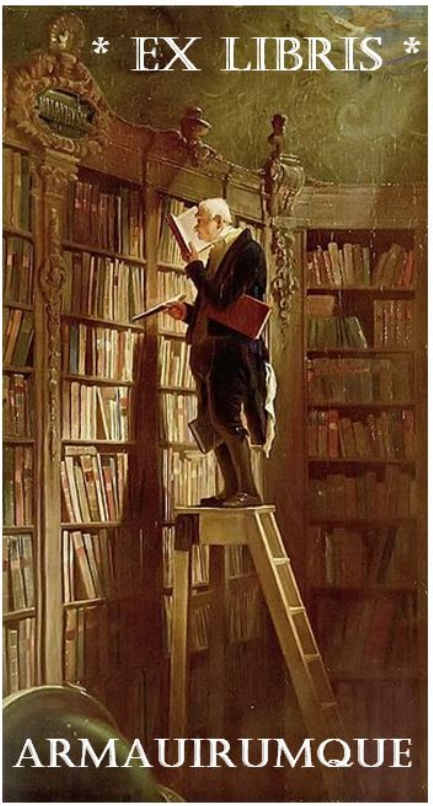
> Y cuando al pozo se precipita
> El torbellino de la angustia, de paso
> La tormenta elogia el hogar.
> ¿Qué más quieres?

Las «extrañas aproximaciones» (Pushkin) son una ley de la sintagmática del texto artístico.

El incremento de la capacidad informativa del texto, debido a que las únicas combinaciones posibles en las estructuras precedentes admiten una alternativa, se manifiesta de un modo muy claro en pintura: la pintura medieval ofrece un sistema rigurosamente fijado de posturas y gestos, con la particularidad de que a cada personaje se le ha asignado *una* postura. El clasicismo conserva el carácter fijo de las posturas pero amplía su gama. El artista adquiere la posibilidad de *elegir* para cada figura, de entre un cierto número de interpretaciones «adecuadas» al lugar e importancia, una de ellas. La pintura realista del siglo XIX rechaza esta «convención». La gama de posturas posibles, de entre las cuales el artista elige, está determinada por la experiencia cotidiana de la observación visual que aquí desempeña el mismo papel que la estructura del contenido de la lengua natural en la poesía. Desde luego, también en este sistema se infringe esporádicamente la «verosimilitud» (la metáfora en poesía, la transgresión consciente de las normas habituales de perspectiva, los

elementos de grotesco, etc.). La pintura del siglo XX, al permitirse combinaciones prohibidas por la experiencia cotidiana, al igual que hicieron Mayakovski o Pasternak en poesía, amplía considerablemente la carga informacional del texto.

Quizá fuera interesante estudiar la relación que con esto guarda el conflicto entre los lenguajes de la pintura y del cine y sus recíprocos intentos de someter el uno al otro en la estructura única de la cultura del siglo XX. La influencia mutua de diversas artes es una manifestación a nivel superior de la ley general de la yuxtaposición de diferentes principios estructurales en la obra artística.



# TEXTO Y ESTRUCTURAS EXTRATEXTUALES

## *Relatividad de la oposición entre texto y estructuras extratextuales*

Ahora que ya sabemos, respecto a la estructura del texto, que el hecho de que tal o cual elemento no se halle expresado en signos de un nivel dado no supone necesariamente una ruptura en el texto (para resolver esta cuestión es preciso establecer qué corresponde a este sector en las estructuras de otros niveles), está claro que el concepto de texto no es obsoluto. Se halla relacionado con toda una serie de estructuras histórico-culturales y psicológicas.

Podemos estudiar en calidad de texto una poesía aislada de un ciclo poético. En este caso, su relación con el ciclo será extratextual. Es la relación del texto respecto a las estructuras externas. Sin embargo, la unidad de organización del ciclo nos permite considerarlo a un nivel determinado como texto. Del mismo modo, podemos imaginar un enfoque en el que se considerarán como texto todas las obras de un autor dado en un período de tiempo claramente definido («La obra de Pushkin en Boldino», «Los artículos de Belinski en el *Sovremennik*», «Los sonetos de Crimea de Mickewicz», «El período azul y rosa de Picasso»), las obras que poseen una unidad determinada que nosotros percibimos (estilística, temática, etc.). Son posibles, por último, textos del tipo: «La obra de Shakespeare», «La herencia artística de la Grecia antigua», «La literatura inglesa» y, como generalización límite, «El arte de la humanidad». De hecho no se puede presentar ninguna objeción rigurosa a la afirmación de que cualquiera de los conceptos citados se considere como un texto.

Podrían citarse abundantes ejemplos de textos, creados como obras independientes, que posteriormente funcionaron como *partes* de un texto más amplio del mismo autor, de otros autores o anónimos. En el folklore esto sucede constantemente. Los capítulos de *Un héroe de nuestro tiempo* inicialmente no sólo se crearon sino que se publicardon como novelas sueltas; sin embargo, más tarde (en la primera edición separada) se convirtieron no en ciclo de novelas, sino en una novela. Los

capítulos de *Eugenio Oneguin* o de *Vasili Tiorkin* para los contemporáneos que los leían en ediciones sueltas (a veces salían a grandes intervalos de tiempo) poseían, indudablemente, una mayor autonomía que para los lectores posteriores que tenían en sus manos un libro con un título común y una numeración única de capítulos y páginas. En este sentido, la publicación de la novela en revistas o incluso periódicos en determinadas porciones de texto con la nota «continuará» crea, desde luego, un sentido del texto especial. No admite prácticamente discusión el hecho de que en este caso es posible una doble correlación del texto: capítulo de la novela-parte de la novela y parte de la novela-parte de la unidad estructural e ideológica del número de la revista. Pero si estas nociones son posibles, hay que reconocer que se entenderá por texto cosas distintas.

Pero no son menos conocidos los casos en que una parte del texto funciona como una unidad artística independiente, perfectamente autónoma. Podría citarse el ejemplo de *Manon Lescaut*. Yu. N. Tinianov aisló del enorme, y de difícil lectura, poema de Küchelbecker, *David*, el *Llanto de David por Jonatán*, y lo publicó como una poesía, con lo cual *creó* una obra admirable, uno de los más hermosos ejemplos de la lírica política rusa de la primera mitad del siglo XIX, cuya existencia autónoma no se puede interrumpir «metiéndola» de nuevo en el poema.

Sin embargo, la discusión «texto o parte del texto» no es una discusión escolástica acerca de palabras. La perplejidad que sintieron los contemporáneos ante *La isla Bornholm*, de Karamzin —novela o parte de una novela— estaba determinada por la diferencia de las posiciones ideológicas y estéticas y suponía por sí misma una interpretación diferente del significado y carácter de la obra. Difícilmente puede considerarse ociosa la pregunta: «¿El primer tomo de *Almas muertas* es una obra o una parte de una obra?» Para Belinski era extraordinariamente importante que el público la percibiera como un texto autónomo, acabado, pero para Gogol la obra quedaba en este caso terriblemente empobrecida.

Cuando Nicolás I expresó el deseo de que A. A. Ivanov «completara» *La aparición del Mesías* con un segundo cuadro como *pendant* del *Bautismo de los rusos en el Dniéper*, partiendo de consideraciones ideológicas determinadas y del convencimiento inculcado por la simetría de cuarteles de que de las paredes debían colgar adornos «pares», consideraba el cuadro como *parte* de un texto. Pero para Ivanov este momento de transfiguración espiritual de la humanidad, la transformación del heleno y del judío, del esclavo y del patricio *en hermanos*, representaba un *texto acabado* y no podía completarse con *pendants* de ninguna clase.

Así, pues, nos acercamos a la conclusión: es necesario tener en cuenta la diferencia posible entre lo que el autor entiende por texto, lo que su auditorio percibe como un todo artístico primario y, por último, el punto de vista del investigador que percibe el texto como una cierta útil abstracción de la unidad artística.

*Tipología de los textos*
*y tipología de las relaciones extratextuales*

Todo texto artístico puede realizar su función social únicamente si existe una comunicación estética en la colectividad contemporánea a este texto. Puesto que la comunicación semiológica exige no sólo un texto, sino también un lenguaje, la obra de arte, tomada por sí misma sin un determinado contexto cultural, sin un determinado sistema de códigos culturales, es semejante a «un epitafio en una lengua incomprensible». Pero puesto que el acto de comunicación artística, como de cualquier comunicación, presupone la existencia de una colectividad determinada que se comunica mediante sistemas de signos, surge la cuestión sobre dos posibles tipos de relación entre texto y código: síntesis y análisis. Al parecer, no se tratará aquí únicamente de casos que reproducen una situación análoga a la que estudian los lingüistas.

En la lengua natural, tanto el hablante como el oyente, a pesar de la diferencia entre las operaciones que realizan, no salen de los límites de un sistema: por ejemplo, del ruso, del inglés, del checo o de otros idiomas. Naturalmente, también se puede estudiar este problema en la teoría del arte si se opera con un receptor de información artificialmente construido que sea intelectual y emocionalmente igual al autor del texto. Este problema, fundamental al parecer para la descripción de la psicología de la creación y de la psicología de la percepción del arte, no nos interesa en este momento. Nos referimos a un caso mucho más próximo a la práctica cotidiana de la comunicación artística y específico precisamente de este tipo de comunicación, en el que el emisor y el receptor de la información utilizan sistemas de códigos no idénticos. Esta cuestión reviste particular importancia puesto que, como hemos comprobado en el ejemplo de la poesía y la prosa, la presunción de la existencia de tal o cual organización se presenta a menudo como factor estructural fundamental, puesto que después de que hemos atribuido a un texto tal o cual estructura, la ausencia de determinados rasgos empieza a percibirse como un «no-procedimiento», como un silencio deliberado. Por eso, para que el texto pueda funcionar de un modo determinado, no basta con que

esté organizado, es preciso que la *posibilidad* de esta organización esté prevista en la jerarquía de los códigos de cultura. Hagámonos una pregunta: ¿qué textos son artísticos y cuáles no? Es de todos conocida la dificultad que ofrece una respuesta universal. En cuanto se formula una regla, inmediatamente la historia viva de la literatura presenta tantas excepciones que de la regla no queda nada. El intento de resolver esta cuestión supone una tarea científica autónoma, suficientemente compleja, que no pretenderemos resolver en el marco del presente trabajo. Probemos, no obstante, a abordarla desde un ángulo distinto. Planteemos la cuestión así: «¿En qué casos es posible el acto de comunicación artística?» Imaginemos una civilización que ignore lo que es el arte (por ejemplo, una civilización de máquinas). Naturalmente, si un texto artístico cae en semejante colectividad y empieza a circular en ella, puede aportar una cierta información, pero ésta no será artística.

Si admitimos como posible lo improbable: la existencia de una cultura que conociera únicamente la comunicación artística, tampoco se podría plantear aquí la cuestión de *distinguir* entre textos artísticos y no artísticos. Así, pues, condición previa imprescindible para resolver la cuestión de qué textos son artísticos y cuáles no, será la existencia en el propio código cultural de la oposición entre estructuras artísticas y no artísticas. En este caso, podemos fácilmente enumerar las posibilidades de funcionamiento de los textos respecto a esta oposición.

Estas posibilidades serán, al parecer, cuatro:

1. El escritor crea el texto como obra de arte y el lector la percibe como tal.
2. El escritor no crea el texto como obra de arte, pero el lector la percibe estéticamente (por ejemplo, la actual percepción de textos sacros e históricos de las literaturas antiguas y medievales).
3. El escritor crea un texto artístico, pero el lector es incapaz de identificarlo con ninguno de los tipos de organización que para él agotan el concepto de lo artístico y lo percibe desde el punto de vista de la información no artística.
4. Este caso es banal: el lector percibe el texto no artístico creado por el autor como no artístico.

La linealidad elemental del esquema propuesto abarca únicamente los casos últimos, límite, lo cual resulta cómodo para determinados fines. Sin embargo, la historia de la literatura en diversas etapas de su desarrollo nos presenta un cuadro real considerablemente más complejo. El límite entre textos artísticos y no artísticos puede trazarse de un modo tan poco habitual para nuestra moderna percepción que tendemos a no sentirlo considerando que no es propio de un tipo deter-

minadc de cultura. En general, el carácter mismo de este límite representa un medio importante de caracterización tipológica de una cultura: el límite puede ser inconmovible o extremadamente móvil, puede relacionarse, de la forma más variada, con otros límites que dividen los textos en sacros y profanos, elevados y bajos, valiosos y triviales. En los polos extremos, opuestos, se hallarán aquellos sistemas culturales que prescriben al arte y al no arte una diferencia estructural tan profunda que se hace imposible la utilización, en la creación de estos textos, de unos mismos estilos o incluso de unas mismas lenguas naturales, y los sistemas que consideran esta oposición como puramente funcional. Así, el arte del siglo xx permite en principio incluir un texto de periódico en la poesía o utilizar, recurriendo a otros medios, los textos no artísticos en función de artísticos.

No obstante, la cuestión de la relación de la oposición «texto artístico-texto no artístico» en la conciencia del autor y del lector ofrece tan sólo una primera característica del problema. Presentan mayor complejidad aquellos casos en que ambos participantes de la comunicación artística perciben el texto como artístico, pero difiere profundamente en ellos la propia estructura de este concepto. Esta cuestión se halla en el meollo de la relación «texto-estructuras extratextuales».

La percepción de un texto artístico es siempre una lucha entre el oyente y el autor (en este sentido, puede aplicarse al estudio de la percepción del arte la teoría matemática de los juegos). Tras haber percibido una parte del texto, el oyente «acaba la construcción» del todo. El siguiente «movimiento» del autor puede confirmar la conjetura y hacer que sea inútil continuar la lectura (al menos, desde el punto de vista de las normas estéticas actuales) o desmentirla, exigiendo por parte del lector una nueva construcción. Pero el siguiente movimiento del autor vuelve a ofrecer dos posibilidades. Y así hasta el momento en que el autor, tras conseguir «vencer» la experiencia artística anterior, las normas estéticas y los prejuicios del lector, no le imponga su modelo del mundo, su modo de entender la estructura de la realidad. Este momento representará el fin de la obra que puede llegar antes de que termine el texto, si el autor ha recurrido a un modelo cliché cuya naturaleza se pone al descubierto para el lector al principio de la obra. Se entiende que el lector no permanece pasivo, que está *interesado* en asimilar y, por tanto, vencer las fuerzas del mundo exterior e interior. Por eso la victoria del artista es causa de alegría para el lector.

Pongamos un ejemplo. Cuando uno se dirige al cine hay ya en su conciencia una determinada expectación que se compone del aspecto exterior del cartel, del nom-

bre de los estudios, nombres del director y de los actores principales, de la definición del género, de los juicios de valor de sus conocidos que ya han visto la película, etc. Cuando uno define un filme que todavía no ha visto como «policíaco», «drama psicológico», «comedia», «filme de los estudios Dovzhenko», «filme de Fellini», «filme en el que trabaja Igor Ilinski», «filme en el que participa Charlie Chaplin», etc., está definiendo los contornos de su expectación que tiene una estructura determinada basada en la experiencia artística precedente de uno. Las primeras imágenes de la película en cuestión son percibidas en relación con esa estructura, y si toda la obra ha quedado inscrita en la estructura de expectación fijada *a priori*, uno abandona la sala con un sentimiento de profunda insatisfacción. La obra no ha dado nada nuevo, el modelo que el autor ha ofrecido del mundo se revela como un cliché fijado de antemano. Pero también es posible otra cosa: en un momento determinado, el desarrollo real del filme y la idea que uno tiene de cómo debe proseguir entran en conflicto, el cual, de hecho, supone la destrucción del viejo modelo del mundo, modelo a veces falso, a veces ya conocido, y que representa un conocimiento alcanzado y convertido en cliché, y la creación de un modelo nuevo más perfecto de la realidad. La propiedad del arte, propiedad que hemos señalado reiteradamente, de construir modelos de la realidad hace que cada espectador proyecte las imágenes de la película no sólo sobre la estructura de su experiencia artística, sino también sobre la estructura de su experiencia de la vida.

Así, pues, se revela oportuno introducir el concepto, esencial para la construcción de modelos generativos y para los problemas que surgen en la traducción, de la relación entre la estructura real de la obra (del código real) y la estructura esperada por el oyente. Se trata del primero y más importante nivel en la construcción de modelos de tipo generativo. Esta relación puede ser, evidentemente, de dos tipos.

En el caso presente podemos dividir todas las formas de las obras literarias y de las obras de arte en dos clases tipológicamente en correlación, aunque históricamente existiera casi siempre una relación de continuidad.

Forman la primera clase los fenómenos artísticos cuyas estructuras están fijadas de antemano, y la expectación del oyente queda justificada por toda la construcción de la obra.

En la historia del arte universal, si se toma en toda su amplitud, los sistemas artísticos que relacionan el valor estético con la originalidad son más bien la excepción que la regla. El folklore de todos los pueblos, el arte medieval, que representa una etapa histórica universal inevitable, la *commedia dell'arte*, el clasicis-

mo: he aquí una lista incompleta de sistemas artísticos que medían el valor de una obra no por la transgresión, sino por la observancia de determinadas reglas. Las reglas de elección del léxico, las reglas de construcción de las metáforas, el ritual de la narración, las posibilidades de combinaciones argumentales, rigurosamente definidas y que el lector conocía de antemano, *loci communi* —trozos enteros de texto hijo— forman un sistema artístico absolutamente particular. Y, lo que es muy importante, el lector dispone no sólo de una gama completa de posibilidades, sino también de una gama completa, opuesta por parejas, de imposibilidades para cada nivel de construcción artística. La destrucción de la estructura que espera el oyente, y que surgiría si el autor eligiera una situación «imposible» desde el punto de vista de las reglas del código en un sistema dado de educación artística, determinaría la idea acerca de la baja calidad de la obra, acerca de la incapacidad, ignorancia o incluso sacrilegio e insolencia pecaminosa por parte del autor.

Y, sin embargo, a pesar de toda la semejanza que existe entre el sistema de este arte y el lenguaje, no podemos no señalar la profunda diferencia entre la naturaleza del código en la lengua y en las estructuras artísticas citadas anteriormente. En la lengua, debido a que el código se halla fijado de antemano, su uso se automatiza. Se hace imperceptible a los hablantes, y solamente una infracción de la corrección o un dominio insuficiente del código le hacen salir del estado de automatismo, llaman la atención sobre el aspecto estructural de la lengua.

En el folklore y en los fenómenos artísticos del mismo tipo la relación con las reglas estructurales es distinta, puesto que no se automatizan. Ello se explica, al parecer, por el hecho de que las reglas del autor y las reglas del auditorio se presentan no como un fenómeno, sino como dos fenómenos en estado de identidad recíproca.

En la base de los sistemas artísticos de este tipo subyace una suma de principios que puede definirse como *estética de la identidad*. Se basa en una identificación completa de los fenómenos representados de la vida y de modelos clichés que el auditorio ya conoce y que forman parte de un sistema de «reglas». Los clichés en el arte no son un insulto, sino un fenómeno determinado que se revela como negativo únicamente en ciertos aspectos históricos y estructurales. Los estereotipos (clichés) de la conciencia desempeñan un enorme papel en el proceso del conocimiento y —más ampliamente— en el proceso de transmisión de la información.

La naturaleza gnoseológica de la estética de la identidad reside en el hecho de que los diversos fenómenos de la vida se conocen mediante su equiparación a de-

terminados modelos lógicos. El artista desecha conscientemente como poco importante todo lo que constituye la peculiaridad individual de los fenómenos. Es el arte de las identificaciones. Al encontrarse ante diferentes fenómenos, *A'*, *A''*, *A'''*, ... $A^n$, no se cansa de repetir: *A'* es *A*, *A''* es *A*, *A'''* es *A*, ... $A^n$ es *A*. Por consiguiente, en este sistema estético la repetición no tendrá carácter de una analogía dialécticamente compleja: será absoluta e incondicional. Es la poesía de la clasificación. En este estadio no surgirán estribillos de canciones que cada vez se repiten de un modo nuevo, sino *loci communi*, los principios de los cuentos, las repeticiones épicas. No es casual el hecho de que la poesía más consecuente de este tipo desconoce la rima.

Sin embargo, para que exista la identificación debe existir la variedad. Para poder repetir incansablemente «Esto es *A*» es preciso que *A'* se vea sustituido por *A''* y así hasta el infinito. La fuerza del conocimiento artístico se manifestará aquí en que el artista identificará el modelo abstracto *A* con los más inesperados y no parecidos a *A* fenómenos de la vida *A'*, *A''*, *A'''*, etc. La monotonía en uno de los polos de la identidad queda compensada por la más desenfrenada variedad en el otro. No es casual el hecho de que las manifestaciones más típicas de la estética de la identidad, al presentar en uno de los polos sistemas rígidos de personajes, de esquemas argumentales y de otros elementos estructurales, presenten en el polo opuesto una forma tan fluctuante y móvil de creación artística como es la improvisación. El «relajamiento» de las improvisaciones y la rigidez de las reglas se hallan recíprocamente condicionados. La improvisación crea la entropía necesaria para estas formas de arte. Si operáramos solamente con un sistema rígido de reglas, toda obra nueva representaría tan sólo una copia exacta de lo anterior, la redundancia suprimiría la entropía, y la obra de arte perdería su valor informacional. Analicemos lo dicho basándonos en el ejemplo de la *commedia dell'arte*. En el sentido estructural la *commedia dell'arte* representa un fenómeno de gran interés. La construcción de caracteres se basa en el principio de identidad. Las figuras de la comedia no son sino máscaras estables. El efecto artístico se basa en el hecho de que el espectador ya antes de empezar el espectáculo conoce la naturaleza de los caracteres de Pantalone, Brighella, Arlequín, Coviello, del capitán, de los enamorados, etc. La infracción por parte del actor de las normas de comportamiento de su máscara sería sentida por el público con reprobación, como un síntoma de falta de maestría. El arte del actor se valora por la ejecución maestra del canon de actos y acciones de su personaje. El espectador no debe dudar ni un instante acerca de la naturaleza de tal

o cual personaje, y por ello no sólo poseemos unos trajes y maquillaje tipo, propios de cada personaje, sino que hablan en distintos dialectos, cada uno con «su» timbre de voz. El dialecto veneciano que llega al espectador desde fuera del escenario, al igual que la blusa roja, los pantalones rojos, la capa negra y la máscara característica de nariz ganchuda y con barba, representan señales al espectador de que los actos del actor deben proyectarse sobre el tipo de Pantalone. Un papel similar desempeñan el dialecto bolonés y el manto negro del Doctor, el dialecto bergamasco de Zani, etc.

Sin embargo, para que la estética de la identidad no pierda su naturaleza como medio de conocimiento y de información, de creación de un modelo determinado del mundo, debe conjugar los clichés inquebrantables de los conceptos con la variedad del material vivo que se ajusta a estos conceptos. En este sentido, es significativo que la *commedia dell'arte*, que tiene en un polo una selección rigurosa de máscaras-clichés con determinadas posibilidades e imposibilidades para cada una de ellas, en el otro polo se construya la improvisación más libre en la historia del teatro europeo [1]. Así, pues, la improvisación misma no supone el impetuoso vuelo de la fantasía, sino la combinación de elementos que el espectador conoce. En 1634 N. Barbieri definió de este modo el arte del improvisador: «Los comediantes estudian y aprenden una gran cantidad de cosas, tales como: sentencias, pensamientos, discursos amorosos, reproches, palabras de desesperación y delirio; los tienen preparados para toda ocasión, y su aprendizaje está de acuerdo con el estilo del personaje que representan» [2]. Esta combinación de extrema libertad y extrema no libertad caracteriza la estética de la identidad. Estos mismos principios se realizan, de modo más o menos completo, en la mayoría de géneros folklóricos y en el arte medieval [3]. De que la reducción de los diversos fenómenos de la realidad a un cierto cliché único supone un acto de conocimiento capaz, debido a su importancia, de suscitar una gran tensión emocional, podría convencerse cualquiera que se tomara la molestia de observar con qué entusiasmo un niño se acerca a diversos abetos y repite incansable: «Esto es un abeto», «Y esto también es un abeto» o, yendo de un abedul a un arce y a un abeto, exclama: «Esto es un árbol», «Y esto

[1] La bibliografía principal sobre la *commedia dell'arte* aparece en el libro: A. K. D'IVELFGOV, *Italjanskaja narodnaja komedija* [*La comedia popular italiana*], Moscú, 1954, pp. 292-295.

[2] Citado por el libro: *Chrestomatija po istorii zapadnojevropejskogo teatra* [*Antología de la historia del teatro de Europa Occidental*], t. I, preparación y redacción de S. Mokul'skij, 2.ª ed., Moscú, 1953, p. 239.

[3] Sobre el significado del ritual en el arte medieval ruso, véase: D. S. LICHAČOV, *Čelovek v literature Drevnej Rusi* [*El hombre en la literatura de la Rusia Antigua*], Moscú-Leningrado, 1958.

también es un árbol». Conoce de este modo el fenómeno, desechando todo aquello que constituye la peculiaridad del abeto dado o de la especie dada e incluyéndolos en una categoría general. De hecho, tropezamos con el mismo fenómeno cuando descubrimos en el folklore el motivo de la denominación.

Otra clase de estructuras, si las consideramos a este nivel, está constituida por los sistemas cuya naturaleza de código es desconocida por el auditorio antes de empezar la percepción artística. Es la estética no de la identificación, sino de la oposición. El artista opone a los métodos de modelización de la realidad habituales para el lector su solución original que él considera verdadera. Si en el primer caso el acto de conocimiento artístico está relacionado con la simplificación, con la generalización, en el segundo nos encontramos ante una complicación. Sin embargo, no debe asimilarse esta complejidad al «embellecimiento», a la ornamentación. La prosa realista es más sencilla que la romántica, si juzgamos por rasgos externos, pero la renuncia al cliché romántico que esperaba el lector de las *Narraciones de Belkin* creaba una estructura más compleja, basada en el «no-procedimiento».

Subjetivamente, tanto el autor como su auditorio, pueden sentir el deseo de destruir el sistema habitual de reglas como un rechazo de toda clase de normas estructurales, como una creación «sin reglas». Sin embargo, la creación al margen de las reglas, al margen de las relaciones estructurales, es imposible. Estaría en contradicción con el carácter de la obra de arte como modelo y con su carácter como signo, es decir, haría imposible el conocimiento del mundo mediante el arte y la transmisión de este conocimiento a su auditorio. Cuando tal o cual autor o tal o cual corriente, en su lucha contra «lo literario», recurren al ensayo, al reportaje, a la inclusión en el texto de documentos auténticos, claramente no artísticos, al rodaje de documentales, están destruyendo el *sistema habitual* pero no el *principio de sistematicidad,* ya que cualquier línea de un periódico, trasladada a un texto artístico (si no pierde su calidad de artística), *se convierte en elemento estructural.* La percepción de semejante arte desde el punto de vista de la teoría matemática de los juegos no representa un «juego sin reglas», sino un juego cuyas reglas es preciso establecer en el proceso del juego.

La estética de la oposición posee una historia lejana. La aparición de fenómenos dialécticamente tan complejos como la rima está relacionada, sin duda alguna, con la oposición. Pero es en el arte del realismo donde alcanza sus más brillantes manifestaciones.

Como vemos, la división de los fenómenos del arte en dos clases —construidos de acuerdo con la estética

de la identidad y de acuerdo con la estética de la oposición— presenta unidades de clasificación mayores que el concepto de «método artístico». Sin embargo, este concepto no es, en modo alguno, inútil. Tropezamos con él de un modo mucho más inmediato cuando intentamos construir modelos generativos de obras de arte y, por consiguiente, al estudiar una serie de problemas importantes.

Ésta cuestión debe ser objeto de un estudio especial. No obstante, ya ahora podemos afirmar, *a priori*, que la construcción de modelos generativos para las obras de la clase de la estética de la identidad no resulta demasiado difícil, mientras que la posibilidad misma de estas construcciones para las obras de la clase de la estética de la oposición está todavía por demostrar. Es ingenuo suponer que la descripción de todas las variantes posibles del tetrámetro yámbico y el cálculo de la probabilidad estadística de su alternancia puede convertirse en un código para la construcción de un nuevo *Eugenio Oneguin*. No es menos ingenua la suposición de que la descripción estructural más detallada del «viejo» *Eugenio Oneguin* puede convertirse en modelo generativo para escribir el «nuevo». Estimar el número de estados que debe poseer la máquina capaz de crear un nuevo *Eugenio Oneguin* no tiene más sentido que reflexionar acerca del número de estados que debe tener una máquina de la que se espera que realice un grandioso descubrimiento todavía por hacer.

Sin embargo, es posible una doble aplicación práctica de los modelos generativos: recreación de textos desconocidos (por ejemplo, de partes de mitos que han llegado hasta nosotros, de páginas perdidas de un texto medieval) y recreación en un idioma de textos artísticos existentes en otro idioma. Es evidente que tanto el objetivo como la metodología de la solución será en estos casos distinta.

Cuando se opera con la clase de fenómenos de la estética de la oposición es preciso distinguir el caso en que la estructura-cliché que se destruye existe en la conciencia del lector debido a sus hábitos, a una determinada inercia de su conciencia, pero no ha recibido expresión alguna en el texto. Podemos encontrar casos de este tipo en la lírica de Nekrasov o en la prosa de Chejov. Se trata de los textos que con más dificultad se someten a la construcción de modelos.

Es más sencillo el caso en que el autor, a través de determinados elementos de la construcción de su obra, suscita en la conciencia del lector la estructura que posteriormente debe destruirse. Tales son, por ejemplo, las *Narraciones de Belkin*, de Pushkin. Tales son las bruscas rupturas estilísticas de *Eugenio Oneguin*. El tipo de texto más significativo en este sentido es la

parodia. Verdad es que la parodia, al destruir el cliché estructural, no le opone una estructura de otro tipo. Esta estructura, verdadera desde el punto de vista del autor, se sobreentiende, pero recibe una expresión puramente negativa. La parodia es un ejemplo curioso y raro de construcción en el que cualquier estructura innovadora se halla fuera del texto y su relación con el cliché estructural aparece como extratextual, como la actitud del autor hacia la construcción del texto. Por eso no se puede estar de acuerdo con la escuela formal que interpretaba de un modo demasiado amplio el concepto de parodia, incluyendo en este concepto fenómenos tales como las novelas cortas de Gogol o *El disparo*, de Pushkin, obras en las que la estructura «positiva» del autor aparece claramente expresada. De lo dicho se infiere que la parodia no puede presentarse nunca como género artístico central ni inicia la lucha contra los clichés. Para que la parodia sea percibida en toda su plenitud artística es preciso que existan en la literatura, y el autor las conozca, obras que, al destruir la estética del cliché, opusieran a ésta una estructura más verdadera, que modelice la realidad de un modo más correcto. Pues solamente la existencia en la conciencia del lector de una estructura de este tipo, nueva, le permite completar el texto destructivo de la parodia con un elemento constructivo extratextual; ofrece el ángulo de visión del autor sobre el sistema parodiado. Por eso la parodia, que es un género brillante y, en cierto sentido, experimental, desempeña siempre en la historia de la literatura un papel auxiliar y no central.

La introducción de los conceptos «clase de la estética de la identidad» y «clase de la estética de la oposición» tiene además otro significado. Al parecer, permitirá que se intente introducir criterios más exactos en el dominio más subjetivo de la ciencia del arte, como es la valoración de tal o cual obra. Como ya hemos dicho, se puede afirmar *a priori* que para la construcción artificial de modelos de las obras de la clase de la estética de la identidad son precisos muchos menos datos (y éstos son más sencillos) que para la clase opuesta. Comparemos esto con el hecho notorio de que la observancia de cánones, normas y clichés, propio de la estética de la identidad, no nos irrita ni nos parece un defecto artístico cuando leemos, por ejemplo, el texto de una epopeya popular o de un cuento maravilloso. Sin embargo, cuando nos encontramos con estas mismas peculiaridades estructurales en una novela social sobre la vida moderna, surge en nosotros una clara sensación de lo antiestético, de transgresión de la verdad de la vida. La fórmula «Yo he previsto toda la estructura de antemano» se revela fatal para las obras

del segundo tipo, pero no influye en la valoración cualitativa de las del primero.

Este fenómeno se explica de la siguiente forma: el lector se prepara de un modo determinado para la percepción, y en esta preparación entra la sensación de pertenencia de la obra a la clase de la estética de la identidad o la contraria. Pueden servir como señal de pertenencia del texto a una u otra clase, por ejemplo, el principio, el título, la característica del género contenida en el título, etc., incluyendo la reputación del teatro o de la edición que ofrece la obra. Es evidente que, si el espectador sabe que va a ver una *commedia dell'arte* y no una pieza de Chejov, todo el sistema de valoraciones será diferente. Mientras que si nos encontramos ante una novela mala, vulgar, sucede lo siguiente: al decirnos que tenemos ante nosotros una novela en la acepción específica de este término que se formó a partir de los años treinta del siglo XIX, el autor hace que esperemos una estructura nueva, una interpretación de la realidad nueva. De hecho, la obra se basa en la estética de la identidad, en la realización de clichés. Esto produce una sensación de bajo nivel artístico. Por consiguiente, si la creación automática de buena poesía de la clase de la estética de la oposición es muy problemática, quizá podamos crear muy pronto obras malas de este tipo. La posibilidad de construir artificialmente el modelo de un poema de la clase estética actualmente dominante y el grado de facilidad con que esta tarea se realice, puede convertirse en criterio objetivo —¡negativo!— de su calidad artística. Puede surgir la pregunta: ¿para qué crear artificialmente obras malas cuando éstas no faltan? El lector reflexivo comprenderá que la posibilidad de modelizar versos y artículos malos estereotipados puede prestar un gran servicio a la cultura humana. El carácter artístico y antiartístico son conceptos complementarios. Al introducir criterios precisos y al aprender a construir modelos de fenómenos antiartísticos, el investigador y el crítico reciben un instrumento para definir la verdadera artisticidad. Para una etapa determinada de la ciencia habrá que formular el criterio de lo artístico en el arte moderno de la siguiente forma: «Sistema que no se presta a la modelización mecánica». Es evidente que para muchos textos que realmente existen e incluso gozan de éxito este criterio se revelará muy pronto como fatal.

El texto creado por el autor se encuentra incluido en un sistema complejo de relaciones extratextuales que, a través de su jerarquía de normas artísticas y no artísticas de diversos niveles acumuladas por la experiencia de la creación artística anterior, crean un código complejo que permite descifrar la información que encierra el texto.

Sin embargo, la especificidad de las comunicaciones artísticas consiste, en particular, en que el código del receptor difiere siempre en mayor o menor grado del código del emisor. Puede tratarse de pequeñas diferencias determinadas por la experiencia cultural del individuo, por el carácter específico de la estructura psicológica, pero puede tratarse asimismo de profundos rasgos socio-históricos de la cultura que impiden la percepción artística del texto o la reinterpretan radicalmente. El lector tiende a ajustar el texto a las ideas habituales, seleccionando de la experiencia artística que posee aquellas estructuras extratextuales que, según le parece, convienen mejor al caso dado.

Las peculiaridades de las estructuras extratextuales están determinadas por aquellas causas socio-históricas, nacionales y psicológico-antropológicas que forman los modelos artísticos del mundo. Sin embargo, es preciso señalar que la naturaleza comunicativa del arte deja en éste una huella profunda y que en aquellas estructuras textuales y extratectuales que determinan las formas del arte, unas corresponden en mayor medida a los «intereses» del lector, a su posición en el acto de comunicación, otras, a los del autor [4].

Se puede decir *a priori* que aquellos principios de construcción del código artístico que son más afines a los principios estructurales de la lengua natural son más «cómodos» para el oyente; los contrarios, para el autor. Este construye el texto como si funcionara simultáneamente en varios sistemas de código. Toda nueva parte debe refrescar en la memoria los códigos ya conocidos, proyectarse sobre ellos, recibir de esta correlación nuevos significados y conferir nuevos significados a las partes del texto conocidas y, aparentemente, comprensibles. El lector tiende a ver en el texto artístico un mensaje verbal corriente, extrayendo de cada episodio una información aislada y reduciendo la construcción composicional a una sucesión en el tiempo de acontecimientos aislados. Es natural que el texto con argumento se incline hacia la posición del «lector»; el desprovisto de argumento, hacia la posición del autor.

El lector está interesado en recibir la información necesaria con el mínimo gasto de esfuerzos (el placer obtenido mediante la prolongación del esfuerzo es una posición típicamente de autor) [5]. Por eso, si el autor

[4] Esta idea la expresó por vez primera y argumentó de un modo detallado B. A. Uspenski en un curso de conferencias dedicadas al problema del «punto de vista» en el arte pronunciadas en 1966 en la Universidad de Tartu.

[5] Es preciso tener en cuenta que tanto la posición del «autor» como la del «lector» no son sino esquemas tomados del análisis del acto de comunicación. En la vida real se manifiesta únicamente como una tendencia más o menos espontánea. Todo autor real y todo lector real posee, en diversas proporciones, el «autor» y el «lector» a los que nos referimos.

tiende a aumentar el número de sistemas de código y a hacer más compleja su estructura, el lector se inclina por reducirlos, dejándolos en un mínimo que a él se le antoja suficiente. La tendencia a hacer más complejos los carácteres es una tendencia de autor; la estructura en blanco y negro, de contraste, es una actitud de lector.

Por último, el autor tiende a aumentar la complejidad de la estructura extratextual, simplificando el texto, a crear obras cuya aparente sencillez exige una decodificación adecuada de los complejísimos sobreentendidos, de la riqueza de las relaciones culturales extratextuales. Es de señalar que las tendencias de «lector» triunfan en aquellos tipos de textos que están más sujetos a los argumentos, que contienen posiciones claramente contrastantes, manifiestas. Estas propiedades poseen los textos que pertenecen, por ejemplo, al folklore, al arte medieval, a la novela picaresca, al poema romántico. Es preciso reconocer que —no como regla, sino como tendencia— la oposición del «oyente» es más propia del arte de masas y, en particular, de la llamada «cultura de masas».

El texto artístico, como ya hemos tenido ocasión de convencernos, puede considerarse como un mecanismo organizado de un modo particular que posee la capacidad de contener una información de una concentración excepcionalmente elevada. Si comparamos una frase del lenguaje coloquial y una poesía, un juego de colores y un cuadro, una gama y una fuga, es fácil convencerse de que la diferencia fundamental que separa los segundos de los primeros radica en que son capaces de contener, almacenar y transmitir aquello que para los primeros queda fuera de sus posibilidades.

Las conclusiones obtenidas están perfectamente de acuerdo con la idea fundamental de la teoría de la información de que el volumen de la información en el mensaje debe considerarse como una función del número de mensajes alternativos posibles. La estructura del texto artístico está atravesada de un número infinito de límites que segmentan este texto en fragmentos equivalentes en diversos sentidos y, por consiguiente, alternativos.

El escritor tiene posibilidad aquí de elegir no sólo entre tales o cuales segmentos alternativos, sino también entre los tipos de organización de las alternativas, es decir, no sólo entre elementos equivalentes de su lenguaje artístico, sino también entre los tipos de lenguajes artísticos. Allí donde la elección la ha hecho por el escritor la lengua natural en la que escribe, la época que ha efectuado ya la elección de los medios artísticos con una rigidez que no ofrece soluciones alternativas, las circunstancias de su biografía, en todos los casos en que el texto no realiza una de aunque sólo sea dos posibilidades, sino que sigue automáticamente tras la única, pierde la capacidad de transmitir información. Por ello, *el aumento de las posibilidades de elección* es ley de la organización del texto artístico. Todo lo que en la lengua natural aparece como necesidad automática, en el texto artístico se realiza como elección entre una de las posibilidades recíprocamente equivalentes. En relación análoga respecto al texto artístico se halla el material externo a éste: lo que se realiza como *única* posibilidad convirtiéndose en elemento del argumento, aparece siempre como resultado de la elec-

ción del autor (el escritor podría haber elegido otro argumento u otra variante del mismo).

Mas ya hemos visto que la relación «escritor-lector» crea posibilidades alternativas complementarias. Al pasar del escritor al lector, la medida de indeterminación aumenta (aunque se pierdan algunas alternativas puramente personales) y, por consiguiente, aumenta la capacidad de información del texto.

El material extrasistémico, estructuralmente no organizado, no puede servir para el almacenamiento y transmisión de la información. Por eso el primer paso para la creación de un texto es la creación de un *sistema*. Allí donde los elementos no estén recíprocamente organizados y la aparición de cualquiera de ellos es igualmente probable, es decir, allí donde no existe estructura, y su lugar lo ocupa una masa entrópica amorfa, la información es imposible. Por eso, cuando en el ardor de la lucha literaria un escritor condena el arte anterior por el carácter limitado de sus posibilidades, por lo convencional de su lenguaje y presenta otro nuevo, de posibilidades *infinitas*, debemos recordar que nos encontramos o ante una expresión retórica o ante un error, casi siempre completamente sincero. El número ilimitado de posibilidades, la ausencia de reglas, la plena libertad respecto a las limitaciones impuestas por el sistema, todo esto no es el ideal de la comunicación, sino su muerte. Es más, como ya hemos visto, cuanto más complejo es el sistema de reglas, tanto más libres somos para transmitir un contenido determinado: la gramática y el vocabulario del semáforo son más sencillos que los de la lengua natural, y ello crea dificultades a la hora de transmitir un contenido más complejo que una orden a los vehículos. Cuando suponemos que la libertad y la variedad del mensaje en un texto realista están relacionadas con la ausencia de reglas en su lenguaje («el escritor se ha liberado de las convenciones», «no está sujeto a nada», «toma de la vida sólo su contenido, no su forma»), incurrimos en un error corriente en el realismo ingenuo, error desmentido tanto por la historia de la literatura como por la teoría de la información.

Sin embargo, la creación de una estructura no supone todavía un acto de comunicación, sino tan sólo su condición. En los textos no artísticos, el portador de la información no es la lengua, sino el mensaje en esta lengua. Este aspecto de la comunicación no se suprime, por supuesto, en el arte, pero todo el sistema de conexión adquiere un carácter considerablemente más complejo.

Sujeta a unas reglas de construcción únicas, la estructura no es portadora de información, ya que todos sus nudos se hallan predeterminados de un modo unívoco

por el sistema de construcción. Ello está relacionado con la conocida tesis de Wittgenstein de que en lógica no existen sorpresas. Pero, dentro de los límites de un texto artístico, el lenguaje se convierte asimismo en portador de información. Ello se logra por las siguientes vías:

1. El autor del texto tiene posibilidad de *elegir el lenguaje* en el que se construye el texto, con la particularidad de que el carácter de esta elección no se hace claro al lector inmediatamente. De este modo, en el arte operan simultáneamente dos tendencias: una que se esfuerza en delimitar los lenguajes (el lenguaje de la poesía y el lenguaje de la prosa, los lenguajes de los diversos géneros, etc.) y otra que intenta superar estas limitaciones. En los diferentes textos que nos han sido históricamente dados predomina una u otra tendencia. Pero predominar no significa suprimir lo contrario. Una victoria en este sentido, en la estructura de un texto artístico, equivale a una derrota, ya que elimina la alternativa a la solución propuesta. Mientras que la penetración en el sistema de elementos estructurales opuestos obliga al lector a dudar en la elección de tal o cual código de desciframiento. Y cuanto más compleja (incluido emocionalmente) es la elección, tanto mayor es la información que lleva. La tesis de Wittgenstein es indiscutible si se considera que sólo es posible una lógica. Pero si se admiten varios sistemas equivalentes de este tipo, cada uno de ellos, completamente predictivo en su interior, crea la posibilidad de elección respecto a los respectivos nudos de las estructuras paralelas. Se ha devuelto a la estructura el carácter informativo.

2. El texto pertenece *simultáneamente* a *dos* (o varios) lenguajes. Además, no sólo los elementos del texto cobran un valor doble (o múltiple), sino que toda la estructura se convierte en portadora de información puesto que funciona proyectándose sobre las normas de otra estructura.

3. Un medio importante de activar en el sentido informacional la estructura es infringirla. El texto artístico no es una simple realización de normas estructurales, sino también su transgresión. Funciona en un campo estructural doble formado por las tendencias a realizar sus regularidades y a infringirlas. Y aunque cada una de estas tendencias se esfuerza por alcanzar un dominio absoluto y eliminar la opuesta, la victoria de cualquiera de ellas es mortal para el arte. La vida del texto artístico está en la tensión recíproca de ambas tendencias.

a) La estructura del texto artístico puede alterarse mediante su realización incompleta: imitación de obra no acabada, interrumpida, fragmentaria (las estrofas omitidas de *Eugenio Oneguin).* Un retrato en el que el

rostro aparece cuidadosamente dibujado mientras que las manos están solamente esbozadas es un texto que contiene diversos grados de convención en el centro y en la periferia de la tela. Sin embargo, son bien conocidos los casos en los que el *carácter inconcluso* se convierte en medio de activación artística de su estructura. Este sentimiento es tan fuerte que nos obliga a percibir los textos no acabados por casualidad como organizados conscientemente de un modo particular.

b) Un caso extendido de alterar la estructura con el fin de activarla es introducir en ella un elemento extraestructural. Este elemento extraestructural puede pertenecer a otra estructura, y entonces estamos ante el caso citado en el punto 2. Pero también puede tratarse de un elemento de una estructura que no conocemos. En este caso tenemos que crear para este elemento el respectivo sistema de codificación.

4. Todo tipo de cultura se caracteriza por un determinado conjunto de funciones que es servido por los correspondientes objetos de la cultura material, instituciones ideológicas, textos, etc. Determinados conjuntos de funciones son propios asimismo del arte de diferentes épocas. Se pueden citar como tales funciones de distintos niveles «ser literatura de ficción», «ser poesía», «ser arte elevado», «ser cómico», etc. Las funciones sociales son servidas por los correspondientes mecanismos. Para las funciones literarias este mecanismo es el texto.

Sin embargo, no carece de interés el hecho de que, si en una situación habitual se considera como más efectivo el empleo para una función dada del mecanismo y del texto previstos especialmente para esta función, en determinados momentos de desarrollo de la cultura surge una tendencia a no utilizar los mecanismos ya acabados. Así, el héroe no vence con las armas: Ilia Muromets

> Y cogió al valiente por los pies
> Y empezó a sacudir al valiente...

Sansón venció a los filisteos con una quijada de asno. Desde luego, no es casual la imagen del garrote —«no arma» desde el punto de vista del armamento de principios del siglo XIX— que L. Tolstoi asimila a la guerra popular.

En determinadas situaciones histórico-literarias surge la tendencia a utilizar los textos «no como es debido», con el fin de que función y texto entren en contradicción. Así, un texto poético puede utilizarse en la función de texto en prosa, y a la inversa, la novela policíaca en la función de novela psicológica (Dostoievski), y textos no artísticos (textos que por su estructura interna

se oponen a los artísticos) en la función de obras de arte.

La contradicción entre el texto y su función en la estructura extratextual del arte convierte la estructura del lenguaje del arte en portadora de información.

La inclusión simultánea del texto artístico en numerosas estructuras extratextuales recíprocamente intersecadas, la entrada simultánea de cada elemento del texto en muchos segmentos de la estructura extratextual, todo esto convierte la obra de arte en portadora de numerosos significados que establecen entre sí una correlación extraordinariamente compleja. La elevada capacidad de información del texto artístico está relacionada, en particular, con una peculiaridad de su construcción como es el cambio de dominantes estructurales: en el momento en que un elemento estructural adquiere rasgos de predictividad automática, pasa a un segundo plano, y la dominante estructural pasa a otro nivel todavía no automatizado. No es casual que sea al final del verso, es decir, en la posición de la construcción donde la entropía del ritmo alcanza su mayor incremento, donde aparezca la rima (en este mismo sentido es significativo que cuanto más «libres» son las exigencias que se presentan al metro, tanto más severas son respecto a la rima, y a la inversa). Se podría demostrar que en determinados tipos de poesías la metáfora tiende a situarse al final del verso.

El estudio del texto artístico como un todo estructural nos convence de que, por un lado, en la obra de arte, lo individual, lo único, no es algo ajeno a cualquier estructura y, por consiguiente, accesible tan sólo a la «proyección sentimental» impresionista, y no al análisis exacto. Por el contrario, surge en la intersección de numerosas estructuras y les pertenece simultáneamente, «jugando» con toda la riqueza de significados que resultan de esta intersección.

Por otro lado, toda descripción de un plano estructural está necesariamente relacionada con la pérdida de la riqueza semántica del texto. Por ello es preciso distinguir semejantes descripciones como una etapa puramente heurística en la historia del estudio del texto, producto de un deseo completamente legítimo de elaborar primero unos métodos de solución exacta de problemas sencillos y después ya pasar a descripciones estructurales más complejas, de una reducción del texto artístico a sistemas unívocos, reducción que pretende alcanzar una interpretación finita de la obra de arte.

Hace ya mucho tiempo que circula la comparación del arte con la vida. Pero tan sólo ahora se hace evidente cuánto hay de verdad exacta en esta comparación que antes sonaba a metáfora. Puede decirse con certeza

rostro aparece cuidadosamente dibujado mientras que las manos están solamente esbozadas es un texto que contiene diversos grados de convención en el centro y en la periferia de la tela. Sin embargo, son bien conocidos los casos en los que el *carácter inconcluso* se convierte en medio de activación artística de su estructura. Este sentimiento es tan fuerte que nos obliga a percibir los textos no acabados por casualidad como organizados conscientemente de un modo particular.

b) Un caso extendido de alterar la estructura con el fin de activarla es introducir en ella un elemento extraestructural. Este elemento extraestructural puede pertenecer a otra estructura, y entonces estamos ante el caso citado en el punto 2. Pero también puede tratarse de un elemento de una estructura que no conocemos. En este caso tenemos que crear para este elemento el respectivo sistema de codificación.

4. Todo tipo de cultura se caracteriza por un determinado conjunto de funciones que es servido por los correspondientes objetos de la cultura material, instituciones ideológicas, textos, etc. Determinados conjuntos de funciones son propios asimismo del arte de diferentes épocas. Se pueden citar como tales funciones de distintos niveles «ser literatura de ficción», «ser poesía», «ser arte elevado», «ser cómico», etc. Las funciones sociales son servidas por los correspondientes mecanismos. Para las funciones literarias este mecanismo es el texto.

Sin embargo, no carece de interés el hecho de que, si en una situación habitual se considera como más efectivo el empleo para una función dada del mecanismo y del texto previstos especialmente para esta función, en determinados momentos de desarrollo de la cultura surge una tendencia a no utilizar los mecanismos ya acabados. Así, el héroe no vence con las armas: Ilia Muromets

> Y cogió al valiente por los pies
> Y empezó a sacudir al valiente...

Sansón venció a los filisteos con una quijada de asno. Desde luego, no es casual la imagen del garrote —«no arma» desde el punto de vista del armamento de principios del siglo XIX— que L. Tolstoi asimila a la guerra popular.

En determinadas situaciones histórico-literarias surge la tendencia a utilizar los textos «no como es debido», con el fin de que función y texto entren en contradicción. Así, un texto poético puede utilizarse en la función de texto en prosa, y a la inversa, la novela policíaca en la función de novela psicológica (Dostoievski), y textos no artísticos (textos que por su estructura interna

se oponen a los artísticos) en la función de obras de arte.

La contradicción entre el texto y su función en la estructura extratextual del arte convierte la estructura del lenguaje del arte en portadora de información.

La inclusión simultánea del texto artístico en numerosas estructuras extratextuales recíprocamente intersecadas, la entrada simultánea de cada elemento del texto en muchos segmentos de la estructura extratextual, todo esto convierte la obra de arte en portadora de numerosos significados que establecen entre sí una correlación extraordinariamente compleja. La elevada capacidad de información del texto artístico está relacionada, en particular, con una peculiaridad de su construcción como es el cambio de dominantes estructurales: en el momento en que un elemento estructural adquiere rasgos de predictividad automática, pasa a un segundo plano, y la dominante estructural pasa a otro nivel todavía no automatizado. No es casual que sea al final del verso, es decir, en la posición de la construcción donde la entropía del ritmo alcanza su mayor incremento, donde aparezca la rima (en este mismo sentido es significativo que cuanto más «libres» son las exigencias que se presentan al metro, tanto más severas son respecto a la rima, y a la inversa). Se podría demostrar que en determinados tipos de poesías la metáfora tiende a situarse al final del verso.

El estudio del texto artístico como un todo estructural nos convence de que, por un lado, en la obra de arte, lo individual, lo único, no es algo ajeno a cualquier estructura y, por consiguiente, accesible tan sólo a la «proyección sentimental» impresionista, y no al análisis exacto. Por el contrario, surge en la intersección de numerosas estructuras y les pertenece simultáneamente, «jugando» con toda la riqueza de significados que resultan de esta intersección.

Por otro lado, toda descripción de un plano estructural está necesariamente relacionada con la pérdida de la riqueza semántica del texto. Por ello es preciso distinguir semejantes descripciones como una etapa puramente heurística en la historia del estudio del texto, producto de un deseo completamente legítimo de elaborar primero unos métodos de solución exacta de problemas sencillos y después ya pasar a descripciones estructurales más complejas, de una reducción del texto artístico a sistemas unívocos, reducción que pretende alcanzar una interpretación finita de la obra de arte.

Hace ya mucho tiempo que circula la comparación del arte con la vida. Pero tan sólo ahora se hace evidente cuánto hay de verdad exacta en esta comparación que antes sonaba a metáfora. Puede decirse con certeza

que, de todo lo creado por las manos del hombre, el texto artístico es lo que en mayor grado pone al descubierto aquellas propiedades que atraen al cibernético hacia la estructura del tejido vivo.

Esto hace que el estudio de la estructura del texto artístico sea una tarea de importancia para toda la ciencia.